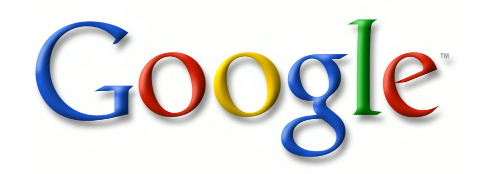





600034935U

KUNSTARCHÆOLOGISCHE

VORLESUNGEN

IM ANSCHLUSS AN

DAS AKADEMISCHE KUNSTMUSEUM

IN BONN

VON

Dr. JOHANNES OVERBECK,
A. O. PROFESSOR DER ARCHÆOLOGIE DER KUNST
AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG.



BRAUNSCHWEIG,
C. A. SCHWETSCHKE & SOHN.
(M. BRUHN.)
1853.

MEINEN ZUHÖRERN

AUS DEN JAHREN 1850—1853

IN FREUNDLICHER ERINNERUNG

GEWIDMET.

Vorwort.

Die folgenden Blätter enthalten den Kern der Vorlesungen, welche ich in den Jahren 1850 — 1853 im akademischen Kunstmuseum zu Bonn gehalten habe; den Kern derselben, weil ich sehr wohl weiss, dass es eine missliche Sache um die Herausgabe gehaltener Vorträge als solcher ist. Deshalb habe ich dieselben für den Druck ganz überarbeitet, und lege sie in einer Form vor, welche zwischen der der Vorlesungen und der des Katalog's die Mitte hält. Dass sie ihr nächstes Interesse für Bonn und für diejenigen haben, welche das hiesige Gypsmuseum besuchen, weiss ich; aber ich glaube, dass sie ihrem Stoffe nach auch für weitere Kreise Interesse und Bedeutung haben, insofern nämlich das bonner Gypsmuseum eine Auswahl nicht allein der bedeutendsten, sondern grade der Monumente umfasst, welche wohl überall den Kern und Stamm von Gypsmuseen bilden werden, und in welchen ausserdem eine ziemlich vollständige kunsthistorische Reihe sich darstellen lässt. Indem ich den kunstgeschichtlichen Faden festhielt, glaube ich meine Arbeit für weitere Kreise nutzbar gemacht, und der studirenden Jugend einen anschaulichen Abriss der griechischen Kunstgeschichte nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung geliefert zu haben, welcher in dieser Weise meines Wissen's nicht vorhanden ist. Um andererseits diese

Blätter für Bonn und das hiesige Museum praktisch brauchbar zu machen, habe ich die in den Kreis meiner Vorträge gezogenen Denkmälerclassen in allen Nummern vollständig verzeichnet, so dass mein Büchlein die Stelle eines Katalog's vertreten kann.

Indem ich unter die ausgeschlossenen Nummern auf S. 220 verweise, bleibt mir nur noch ein Wort zu sagen über das Verhältniss dieser Blätter zu Welcker's Verzeichniss der Sammlung. Welcker's Katalog ist zunächst Verzeichniss der Sammlung, sodann (s. Vorrede S. V) ein Leitfaden zum Gebrauche bei Vorträgen, die derselbe früher, zuletzt 1846, im Museum über ausgewählte Monumente gehalten hat. Eine selbständige und dem Studienbedürfniss genügende Anleitung zum Studium des Museum's hat Welcker in seinem Katalog ausdrücklich nicht liefern wollen (s. Vorrede a. a. O.), noch viel weniger ein propädeutisches Handbuch zum Studium der alten Kunstgeschichte. Daraus erklärt es sich vollständig, dass der Katalog dem Bedürfniss der Studirenden, welche das Museum besuchten und in ihm einen Grund kunstarchäologischer Kenntnisse legen wollten, nicht entspricht. Vergl. besonders einerseits z. B. die Nummern 1—10, 11, 17, 20, 21, 62, 66, 67, 119, 124, 125 u. A., andererseits 135, die Beilage über die Kolosse von Monte Cavallo u. a. Artikel, wo über Gruppen und deren Bedeutung ausführlich gehandelt ist, von denen das Museum nur die Köpfe besitzt. Als daher Welcker's Vorträge 1846 aufhörten, lag das Museum völlig brach; es fehlten den Studirenden die nächsten Mittel, dasselbe zu benutzen und auszubeuten. In den genannten vier Jahren habe ich versucht durch meine Vorträge die Lücke auszufüllen,

und wie leicht bei der studirenden Jugend der Eifer für die Kunstschätze des Alterthum's und eine ernste Betrachtung derselben zu wecken ist, das hat die Zahl meiner Zuhörer bewiesen, die niemals unter funfzig betrug. Ob nach mir ein Anderer diese Vorträge fortsetzen wird, weiss ich nicht; mir selbst erschien es als eine Pflicht der Pietät gegen eine Anstalt, der ich als Lernender die grösste Anregung und Förderung meiner kunstarchäologischen Studien, als Lehrer im Kreise einer intelligenten und theilnehmenden Zuhörerschaft manche unvergleichlich schöne und erhebende Stunde verdanke, dafür zu sorgen, dass nach meinem Abgange von Bonn ein ausreichendes Hilfsmittel zum Studium des Museum's für die Studirenden vorhanden sei. Ein solches glaube ich gegeben zu haben. Hält ein Anderer nach mir im Bonner Museum Vorlesungen, so wird es ihm vielleicht nicht unangenehm sein, die folgenden Blätter als Leitfaden in den Händen seiner Zuhörer zu wissen, wie ich einen solchen Leitfaden bei meinen Zuhörern sehr gern gesehn hätte. Ob ich überall das Richtige getroffen habe, ob ich zwischen dem Zuviel und Zuwenig durchgesteuert bin, ob ich in die „dogmatisch oberflächliche Manier“ verfallen bin, die Welcker an manchen Museumskatalogen tadelt, ob nicht, das mögen Andere beurteilen. Einzelne Artikel habe ich von Welcker entlehnt und sie mit Anführungszeichen und einem [W.] am Ende bezeichnet. Ich bin darin der Weise antiker Künstler gefolgt, welche es vorzogen das vorhandene Gute zu wiederholen, anstatt um wohlfeiler Originalität willen, nach Neuem zu ringen. Für die Masse der anhangsweise behandelten Reliefe bin ich, abkürzend, zusetzend, die Nummern neu ordnend, fast ganz Welcker's Katalog gefolgt, da es bei diesen Ge-

genständen nur auf eine bezeichnende Nomenclatur ankommen kann, während eingehende Erklärungen viel zu weit geführt haben würden.

Um die Auffindung der Monumente zu erleichtern, sind dieselben in den folgenden Blättern mit einer Bezeichnung ihres Ortes versehen, und zwar in Abkürzungen, zu deren Erklärung Folgendes dienen möge. Das Museum hat vier Zimmer, A. B. C. D. mit Fenstern (F.) und Pfeilern (Pf.) an beiden Seiten (l. und r.). An diesen Pfeilern und in den Fenstervertiefungen stehen die Monumente auf Postamenten (Po.) oder auf Consolen (Co.); ausserdem findet sich in dem grossen Saal C. eine Reihe von Monumenten auf eigenen (12) Postamenten in der Mitte (C. Mitte, Po. 1—12.) und in den Zimmern B. und C. auf je 5 und 4 Bänken (Bank 1—5 u. 1—4), die von der Bank links am Eingang anfangend als 1—4 u. 5 gezählt sind. Die kleineren Reliefe hangen in den Fenstervertiefungen des Zimmer's C. links und an den Wänden des Zimmer's D, so dass sie ihrem Orte nach mit C. l. F. 1—6 oder mit D. Hauptw. (dem Eingang gegenüber) oder Eingangswand (Eingw.) links und rechts bezeichnet sind. Durch diese Ortsbezeichnungen glaube ich dem grossen Uebelstande abgeholfen zu haben, dass man oft nur nach sehr langem Suchen ein Monument finden konnte, da auch Welcker's Verzeichniss der Aufstellung nicht folgt.

Bonn, im August 1853.

Overbeck.

Einleitung.

Die Kunst im Allgemeinen wird nicht allzu hoch bei uns geschätzt, die verschiedenen Künste werden es in sehr verschiedenem Grade. Die Poësie erkennen wir kaum als Kunst an, weil wir sie nicht lernen wollen, und weil wir Alle Verse machen; am populärsten ist die Musik, am meisten entartet und deshalb am wenigsten wirklich künstlerisch zu schätzen ist der Tanz; von den bildenden Künsten steht uns die Malerei am nächsten, die Plastik am entferntesten, in jener sind wir sehr fruchtbar, in dieser sehr unfruchtbar; beides ist natürlich, weil wir in unserer ganzen modernen Welt unplastisch sind, von der Kleidung an bis zu dem rastlosen Drängen und Treiben, das unser heutiges Wesen nur zu sehr charakterisirt. Deshalb ist es auch für uns nicht leicht, unseren Sinn für plastische Kunst anzuregen und zu bilden, es gehört eine Entäusserung der Ichheit, es gehört eine Hingebung an den Gegenstand, ein Versenken in denselben und eine Concentrirung auf denselben dazu; aber grade deshalb wirkt das Studium der Plastik, namentlich der in sich vollendeten antiken kathartisch auf unser Gemüth. Ich bin freilich weit davon entfernt, dem Ausspruche Welcker's[1]) entgegen zu treten, welcher behauptet, der Sinn für die Plastik sei nicht so selten, wie man gemeinhin annehme, aber die Gelegenheit, plastische Kunstwerke zu sehn und zu studiren ist selten, und deshalb auch diejenige, am

1) Katalog des akad. Kunstmuseums in Bonn, 2. Ausg. S. IX. und S. 9.

Schauen den Sinn zu erwecken und zu bilden. Um so eifriger sollte die in unserem Gypsmuseum gebotene Gelegenheit benutzt werden, zu dessen Betrachtung die folgenden Blätter die nöthige Anleitung geben sollen.

Zunächst müssen wir uns über den Standpunkt unserer Betrachtung der Denkmäler des Museum's verständigen. Es giebt drei verschiedene Standpunkte der Kunstbetrachtung überhaupt und so auch der antiken Kunstbetrachtung, nach welchen diese sich wesentlich modificirt: den Standpunkt des Liebhaber's, den des Künstler's und den des Kunstgelehrten.

Unter dem Liebhaber ist nicht der gebildete Mann verstanden, der nur nicht ex professo sich mit Kunst und Kunstwissenschaft befasst, sein Standpunkt ist wesentlich der des Kunstgelehrten oder des Kenner's, von dessen Wissen und Streben sich das seinige wohl quantitativ, aber nicht qualitativ unterscheidet; der eigentliche Liebhaber ist der S a m m l e r. Für den Standpunkt der Kunstbetrachtung des Sammler's ist Unberechenbarkeit und Einseitigkeit bezeichnend; erstere weil jegliche Art von Kunstwerken ohne allen Unterschied das Interesse des Sammler's gleich intensiv anregen kann; einseitig aber ist jeder Sammlereifer, indem er den ganzen Sinn auf die Objecte der Sammlung concentrirt, und das Gefühl und Interesse für das ausserhalb dieses Kreises Liegende abstumpft. So sehen wir z. B. den Kupferstichsammler nur für Kupferstiche, meistens nur oder vorwiegend für die Arbeiten einer Zeit oder einer Schule eingenommen, so den Gemmensammler einzig auf geschnittene Steine, den Münzsammler nur auf Münzen gerichtet. Zeit, Ort und äussere Umstände geben dem Sammeleifer die Richtung, und die Einseitigkeit wird gesteigert durch die Lust am Besitz, welcher den selbsterworbenen und besessenen Gegenständen einen subjectiv unschätzbaren Werth beilegt, die ausserhalb des Besitzes liegenden als werthlos erscheinen lässt. — In der Geschichte der modernen Kunstbestrebungen finden wir diesen Standpunkt im 13. und 14. Jahrhundert, ehe durch die grossen Künstler ein neuer Schwung in die Kunstbetrachtung kam. —

Der zweite Standpunkt der Kunstbetrachtung ist der des Künstler's. Auch er ist einseitig, aber sehr wohl berechenbar; denn diese Einseitigkeit besteht allein und kann allein bestehen in der enthusiastischen Richtung auf das Schöne, das Vollkom-

mene, das Mustergiltige, ohne historische und kritische Prätension, und mit Vernachlässigung der Entwickelung und Verschmähen der Vorstufen. In der antiken Kunst sucht der Künstler Vorbilder und Muster, und deshalb strebt er besonders, die Antike in ihrem Wesen und Geiste zu empfinden, in ihrer Technik zu begreifen, um das eigentliche Verstehen ist es ihm nicht zu thun. Liebenswürdig und beneidenswerth ist dieser Standpunkt des Künstler's durch die reine und tiefe Bewunderung des Schönen, aber beschränkt ist er durch den Mangel historischen Sinnes. — In der Geschichte der modernen Kunstbestrebungen können wir das 15. und 16. Jahrhundert als auf dem künstlerischen Standpunkt stehend bezeichnen; die Lichtseite ist ein kunstsinniger Sammeleifer und Freude am Kunstwerk, die Schattenseite einerseits Restauration, weil es eben auf das Geniessen ankam, andererseits historische wie gegenständliche Akrisie, aus der eine Menge noch wirkender Vorurteile und Irrthümer stammen.

Der dritte Standpunkt der Kunstbetrachtung endlich, der des Kunstgelehrten oder des Kenner's sollte eigentlich der höchste sein, indem der Gelehrte das Kunstwerk allseitig zu verstehen sucht, und mit dem Enthusiasmus für das Schöne und Vollendete historischen Sinn und Kritik verbindet, der ihn die Entwickelung erforschen und die Vorstufen schätzen lehrt. Aber der Enthusiasmus wird häufig durch das Vorwalten der Kritik unterdrückt, und das Interesse, auf dem Wege zu dem Vollendeten durch die historische Forschung auf den Vorstufen festgehalten, hört gar zu leicht da auf, wo das Forschen aufhört und das Geniessen beginnen sollte. — In der Geschichte der modernen Kunstbestrebungen steht das 18. Jahrhundert, stehen Winckelmann und seine Zeitgenossen im Ganzen in edler Art auf dem Standpunkte des Kenner's; unser neunzehntes Jahrhundert ist etwas zu blasirt, etwas zu kritisch, um die Stellung ganz auszufüllen, jedoch gewinnt in neuester Zeit die künstlerische Freude an der Antike neben der gelehrten Forschung über dieselbe allmälig wieder mehr Boden. —

Fragen wir uns nun, welchen Standpunkt wir bei unserer Betrachtung des Museum's einnehmen wollen, so werden wir den des Sammler's principiell verschmähen, den des Künstler's in seiner Ganzheit als Nichtkünstler unerreichbar finden, und

den des Gelehrten als kritisch gebildete Menschen einnehmen, ohne dabei zu glauben, dass wir Kenner seien, und ohne unser Anrecht an den künstlerischen Enthusiasmus, an die Freude am Kunstwerk aufzugeben. Wir werden streben müssen, das Kunstwerk allseitig zu verstehen, um es allseitig zu geniessen. —

Unser Anrecht aber an den Enthusiasmus für die Schönheit der Kunst, an die hingegebene Freude am Kunstwerk wollen und dürfen wir uns um so weniger nehmen lassen, als durch diesen Enthusiasmus und diese Freude hindurch der einzige Weg zur Kunstkennerschaft führt, wie Platon im Theaitet. p. 155. und Aristoteles Metaph. I. 2. das Staunen, die Bewunderung (*τὸ θαυμάζειν*) den Anfang des Wissen's und Verstehen's nennen, und wie Goethe in seiner Rede auf Wieland so ganz treffend sagt: „die Kunst überhaupt, besonders aber die der Alten, lässt sich ohne Enthusiasmus weder fassen noch begreifen; wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung anfangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligthum." Wer zum Kunstverständniss gelangen will, der übe sein Kunstgefühl und die nicht leichte Kunst, Kunstwerke zu sehn. Der junge Mann öffne sein Auge und sein Herz zum Empfängniss der Schönheit, und er schäme sich nicht, ein Kunstwerk zu bewundern, an dem die Kritik Allerlei auszusetzen hat. Wenn er es dahin gebracht hat, ein Kunstwerk recht lebhaft zu empfinden, recht innig und hingegeben zu bewundern, dann versuche er dasselbe mit einem zweiten, dritten und vierten. Bald wird er Unterschiede fühlen, über die er sich noch nicht Rechenschaft geben kann, noch sie sich einstweilen zu geben braucht, genug dass er diese in Composition und Stil, in Idee und Ausführung liegenden Unterschiede fühlt; allmälig wird er sein Gefühl zur Klarheit kommen sehn, und vom Empfinden zum Verstehen übergehn; und dabei möge er sich von erfahrenem Rathe leiten lassen. Das ist der Weg zur Kunstkennerschaft, und das ist der einzige Weg; wer aber mit der Kritik beginnen will, der mag ein blasirter Schwätzer über die Kunst, aber nie ein selbstthätiger Kenner werden. Den Weg des Enthusiasmus ist ein Winckelmann gegangen, Bürge sein Hymnus auf den vaticanischen Apollon, sein begeistertes Lob des Torso Belvedere und vieles Andere; den Weg der Skepsis und Kritik geht Mancher heutzutage, „darum pfuscht er auch so, Freunde wir haben's erlebt!" —

Haben wir uns so über den Standpunkt unserer Kunstbetrachtung verständigt, so ist noch ein Wort über den Gang derselben zu sagen. Da lehnen wir nun zunächst die der Aufstellung folgende Periegese ab, weil die Aufstellung eine äusserlich bedingte ist, die Periegese nach derselben also ebensowohl eine äusserliche sein müsste. Sehen wir von ihr ab, so giebt es drei Weisen der Kunstbetrachtung, denen wir folgen könnten, und in deren Gesammtheit sich die Kunstbetrachtung erschöpft: die historische, die gegenständliche und die technische. Wir können keine dieser drei allein festhalten, sondern müssen sie verbinden. Die reintechnische Betrachtungsweise müssen wir als Faden ablehnen, weil nur ein Theil der Technik am Gyps nachweisbar, ein anderer Theil derselben, die materielle Technik zum allergrössten Theil an demselben nicht nachweisbar ist. Aus den Augen verlieren aber dürfen wir die Technik nicht, weil die Gesetze der Formgebung und Composition durch sie aufgestellt werden, und weil diese Gesetze der Formgebung und Composition bei Gruppen, Statuen, Büsten, Reliefen auch im Gypsguss sich darstellen und nachweisen lassen. Auch den Weg der gegenständlichen Betrachtung schlagen wir nicht allein ein, weil bei ihm Alles auf Vergleichung vieler Darstellungen desselben Gegenstandes ankommt, um durch sie zum Verständniss der Einheit in der Vielheit der Variationen zu gelangen; wir aber haben in unserem Gypsmuseum nur eine beschränkte Auswahl. Der historische Weg endlich ist's, den wir am liebsten allein beträten, aber auch davon hält uns die Ueberlegung ab, dass wir in den Monumenten unseres Museum's zu empfindliche kunsthistorische Lücken haben, so dass sich eine kunsthistorische Reihe nicht mit irgend einer Vollständigkeit, die zum Verständniss führt, darstellen lässt. — Wir müssen also alle drei Betrachtungsweisen zusammenfassen und sie einander ergänzen lassen. Zum Grunde legen wir die historische Betrachtung, mit der wir die gegenständliche an den Punkten verbinden, welche in der Kunstgeschichte selbst geboten werden. Die bekannte Thatsache nämlich, dass das einmal erreichte und vollendete Ideal canonisch und durch alle Zeiten und alle Modificationen hindurch festgehalten wurde, erlaubt uns, an die kunsthistorische Betrachtung der Zeit und des Meister's, der dies oder jenes canonisch gewordene Ideal fixirte, die vergleichende

Betrachtung aller vorhandenen Darstellungen desselben Ideal's anzuknüpfen und in diesen selbst wieder eine kleine kunstgeschichtliche Reihe darzustellen. Zur Erörterung der technischen Fragen benutzen wir diejenigen Monumente, an denen die Gesetze der Formgebung und der Composition am klarsten zu Tage treten. So dürfen wir hoffen, in der Mannigfaltigkeit die Einheit zu finden und in der Betrachtung der Monumente unseres Gypsmuseum's den Faden nicht zu verlieren. —

Ehe wir uns aber zu den einzelnen Denkmälern wenden, müssen wir noch ein Wort über deren Gesammtheit voransenden. Die hier aufgestellten Monumente sind Gypsabgüsse der verschiedenartigsten, in vielen Museen zerstreuten Originale, und unser Museum bietet dem Anfänger mehre nicht unbedeutende Vortheile vor irgend einem Museum, in dem Originale aufbewahrt werden. Zunächst findet derselbe hier einen Reichthum von Muster- und Meisterwerken vereinigt, wie ihn kaum ein Originalmuseum enthält; aus den römischen Museen, aus dem des Louvre, aus dem britischen, dem berliner u. a. m. sind hier die vorzüglichsten Stücke vereinigt, ohne dass zugleich die breite Masse des Mittelmässigen und Geringen mit hinübergenommen wäre, welches, für den Gelehrten unter Umständen von hohem Werth, dem Lernenden nur den Blick verwirren, und durch die erschwerte Auswahl des wirklich Guten das Urteil trüben kann. Sodann aber, obwohl der Gyps die Erkenntniss der Eigenthümlichkeiten des Bronzegusses und der Marmorsculptur nicht durchaus zulässt, bietet er dem Anfänger den grossen Vortheil vor Bronze- und Marmororiginalen, dass er mehr als jene den Blick und den Sinn auf die *reine Form* lenkt und für ihre Erkenntniss und Würdigung schärft; und die reine Form als solche ist es denn doch, auf die es im Grunde bei der Plastik vor Allem ankommt. — Sind dies Vortheile, welche mehr oder weniger jede Sammlung von Gypsabgüssen dem anfänglichen Studium der Antike bietet, so müssen noch diejenigen hervorgehoben werden, welche die unsere auszeichnen. Sie ist nicht durch Zufall oder Laune zusammengewürfelt, sondern allmälig unter der sorgfältigen Leitung Welcker's durch wohlüberlegte Anschaffung des Bedeutenden, des Bezeichnenden, des Instructiven und Mustergiltigen entstanden und gewachsen, und noch erst neuerdings (im Winter $18^{51}/_{52}$) durch eben so glücklich wie verstän-

dig von Herrn Dr. L. Schmidt geleitete Ankäufe vermehrt. So ist sie reich und reicher geworden an Gegenständen, welche die verschiedenen Seiten der antiken Plastik darstellen, an denen sich Jeder einen Ueberblick über deren Gebiet verschaffen, und an denen derjenige, welcher tiefer in das Wesen der alten Kunst eindringen will, sich eine Grundlage des Wissen's und Erkennen's bilden kann, die er für alle Folgezeit als fest und genügend erkennen wird. Hiezu ist aber ein einmaliges Durchwandern des Museum's nicht genügend, eben so wenig, wie das Durchlesen des in den folgenden Blättern Gebotenen. Dies soll nur der Leitfaden eindringlicherer Studien, der Führer bei wiederholter Anschauung der Werke sein; weitergehende Studien mögen sich an die jeder Nummer beigefügte Litteraturübersicht anschliessen. —

Kunstgeschichtlicher Eingang.

Ueber die Anfänge der griechischen Plastik sind wir noch keineswegs zu unzweifelhafter Klarheit gekommen, und die Frage, ob die griechische Kunst autochthon, oder ob sie vom Orient eingeführt sei, oder genauer gesprochen, welcher Art und wie weit reichend der Zusammenhang der griechischen Kunst mit der orientalischen, Griechenland's mit dem Orient ist, dürfen und müssen wir als eine schwebende bezeichnen. Was aber die älteste Kunst auf griechischem Boden anlangt, muss zunächst daran erinnert werden, dass die Kunstübung sich an den Cultus anschliesst und demselben lange dienstbar bleibt. Die ältesten Cultusobjecte waren nicht Producte der Kunst, sondern natürliche oder roh bearbeitete Gegenstände, Steine, Balken, Bretter u. dgl. m., welche nicht die Gottheit darstellen, sondern nur an ihre Gegenwart erinnern sollten; anikonische Zeit. Früherhin ist vielfach behauptet worden, dass sich aus diesen Balken allmälig das Götterbild durch den Uebergang der Herme entwickelt habe, indem einzelne menschliche Theile, Köpfe, Armansätze u. dgl. den Balken angefügt wurden; es ist dies aber ein bestimmter Irrthum; sobald die ausschliessliche Verehrung des Naturobject's oder des bearbeiteten, aber die Gottheit nicht darstellen sollenden Gegenstandes aufhört, tritt alsbald die ganze von der ältesten Kunst geschaffene, die Gottheit darstellen sollende Menschengestalt und damit die ikonische Zeit ein, wie dies Thiersch [2]) unwidersprechlich bewiesen hat. Diese äl-

2) Ueber die Epochen der griechischen Kunst, 2. Ausg. Noten S. 19 ff.

testen Cultusbilder waren von Holz, das noch lange der geheiligte Stoff für Götterbilder blieb, und wir müssen sie uns äusserst roh denken, da die hochgepriesene Vervollkommnung der Götterbilder, welche der Mythus an Daidalos' (Apellativum von δαιδάλλειν, Bildschnitzen) Namen knüpft, darin bestand, dass die bis dahin eng zusammenstehenden Beine schreitend getrennt, die hart an den Körper anliegenden Arme halb erhoben und die Augen so gebildet wurden, dass man sie als geöffnet erkannte[3]). Daidalos gehört durchaus dem Mythus an, local weist seine Thätigkeit als Bildschnitzer auf Kreta und Attika hin, sein Material war durchgehends Holz[4]), die von ihm dargestellten Gegenstände waren die Götter einschliesslich Herakles. Erhalten ist uns weder im Original noch in erweislichen Nachbildungen irgend Etwas von diesen Werken.

Dagegen sind uns aus vorhomerischer Zeit einige eigenthümliche Steinbildwerke erhalten, die Löwen am Thor von Mykenai[5]) und die schon Il. XXIV. 615 erwähnte Niobe am Berge Sipylos[6]). Die Löwen sind eine architektonische Sculptur von eigenthümlich strengem und kräftigem Stil und von nicht geringer Naturwahrheit, die uns aber für die Bildung der Menschengestalt deshalb keinen Massstab geben kann, weil in dieser Zeit, wie noch lange, nur die Götter in menschlicher Gestalt und zwar nach dem Zwange streng hieratischer Satzung gebildet wurden, ohne dass Naturwahrheit auch nur angestrebt werden durfte. Die Niobe aber ist ein kolossales, in den lebendigen Felsen gehauenes Hochrelief, welches nur in der Entfernung als Menschengestalt erkennbar, jedenfalls nur im Groben angelegt ist, ohne deutlich einen bestimmten Stil der Formgebung zu offenbaren. —

---

3) Dies ist in neuester Zeit bezweifelt worden von H. Brunn, griech. Künstlergeschichte I. S. 21, ist aber z. B. gegenüber dem unten als No. 1. zu beschreibenden Terracottakopfe gar wohl denkbar, übrigens eben so gut bezeugt, wie die getrennten Beine und die erhobenen Arme; s. Müller, Handb. §. 67. 3.

4) Vergl. Brunn, Künstlergesch. S. 20.

5) Vergl. Müller, Handbuch §. 64. 2.

6) Müller a. a. O.

Eine eigene Epoche für sich bildet die bei Homer geschilderte Kunst, von der uns Otfried Müller in den wiener Jahrbüchern der Litteratur XXXVI. S. 179 ff. das anschaulichste und ausgeführteste Bild gegeben hat. Mancherlei Technik der Holz-, Metall-, Elfenbeinbearbeitung wie der Stickerei ist nicht wenig entwickelt, eine Vorliebe für glänzende und farbige Stoffe stellt diese Kunst der späteren griechischen einigermassen gegenüber, obgleich auch hier die Vergleichungs- und Uebergangspunkte nicht fehlen; über den Stil dieser Kunst vermögen wir nicht sicher zu urteilen, da Homer's Schilderung und Lob der Werke jedenfalls nur einen relativen Massstab für deren Schönheit abgiebt; denn auch das roheste Gebilde der Menschenhand muss demjenigen schön und vortrefflich erscheinen, der nichts Anderes und Besseres kennt. Der einzige Künstlername aus dieser heroischen Zeit ist Epeios, der Verfertiger des hölzernen Pferdes und etlicher Holzbilder; jede charakteristische Notiz über ihn fehlt. —

Von dieser bei Homer geschilderten Kunst, sei es die des heroischen oder die des homerischen Zeitalters, können wir keinen Faden bis in die historische Zeit fortspinnen; eine Lücke von wenigstens zwei Jahrhunderten, aus denen wir Nichts wissen, als dass die daidalische Holzschnitzerei geschlechterweise fortgetrieben wurde, trennt die homerische Kunst von der nächsten, ebenfalls noch halbmythischen Erwähnung neuer Kunstübung. Dibutades von Sikyon soll vor der Vertreibung der Bakchiaden aus Korinth (Ol. 29. = 656 v. Chr.) daselbst das Bilden in Thon und Bas- und Hochrelief erfunden haben. —

Auch von Dibutades abwärts geht in die folgende Zeit kein ununterbrochener Faden; eine neue und damit die eigentlich erste historische Epoche der Kunstgeschichte beginnt erst zwischen Ol. 40 und 50 um 600 v. Chr. Diese Epoche, welche ungefähr gegen Ol. 66, 500 v. Chr. schliesst, können wir als das Jahrhundert der Anfänge und Erfindungen bezeichnen, deren die wichtigsten folgende sind:

1) Marmorsculptur. Die ältesten Künstler, welche als Marmorarbeiter von Plinius XXXVI. 11 genannt werden, sind die aus der Familie des Melas auf Chios (Melas, Mikkiadas, Archermos, Bupalos und Athenis), von denen der älteste, Me-

las in Ol. 30 (660 v. Chr.) hinaufreicht [7]. Von den drei ersten Künstlern wissen wir wenig Bestimmtes, mehr von den Brüdern Bupalos und Athenis, welche in den 50er Oll. (560 ff. v. Chr.) lebten, und bereits Ruhm in ihrer Technik erwarben. Als bedeutender aber in diesem Kunstzweige galten Dipoinos und Skyllis von Kreta (primi omnium marmore sculpendo inclaruerunt; Plin. XXXVI. 9.) ebenfalls in den 50er Oll. (nach 480 v. Chr.), welche übrigens auch in anderen Kunstzweigen (Erzguss?, Holzbildnerei [8])) thätig waren, und freilich nicht in ihrem Vaterlande, wohl aber in der Peloponnes, namentlich in Sparta, eine bedeutende Schule hatten [9]. —

2) Löthung des Erzes. Dieselbe ist eine Erfindung des Glaukos von Chios, der wahrscheinlich in der 45. Ol. (600 v. Chr.), vielleicht schon Ol. 22 (694 v. Chr. [10])) lebte. Früher wurde das in einzelnen Platten mit dem Hammer getriebene Metall (*σφυρήλατον*) durch Nägel und Niethen mit einander verbunden, eine Technik, die sich übrigens auch nach der Erfindung des Glaukos erhielt, und noch in der 60. Ol. (540 v. Chr.) von Klearchos von Rhegion angewendet wurde [11]. —

3) Erzguss. Der Erzguss ist erfunden von Rhoikos und Theodoros von Samos in der 50. Ol. (580 v. Chr. [12])), und ist neben der Marmorsculptur die belangreichste Erweiterung der Technik in dieser Periode.

Als bedeutende Künstler dieser Epoche sind noch Smilis von Aigina aus Ol. 50—60 (580—540 v. Chr. [13])) und Bathykles von Magnesia aus Ol. 60 [14]), der Meister des Thrones in Amyklai zu nennen.

Sehen wir von diesen einzelnen Namen und Daten ab, so ist im Allgemeinen Folgendes als das Wichtigste zu merken.

7) Nach Plinius Rechnung a. a. O. in den Anfang der Olympiaden, wobei er aber das Menschenalter zu 60 anstatt zu 30 Jahren anschlägt; vergl. Brunn, Künstlergeschichte S. 38.

8) S. Brunn S. 44. No. 2, 4, 6.

9) Brunn a. a. O. S. 45 ff.

10) Brunn a. a. O. S. 30.

11) Brunn a. a. O. S. 49.

12) Brunn a. a. O. S. 30 ff.

13) Brunn a. a. O. S. 28.

14) Brunn a. a. O. S. 52 f.

Als Locale der Kunst erscheinen besonders die Inseln Chios und Samos, sodann Kreta, von wo aus die Daidaliden Dipoinos und Skyllis die Kunst in die Peloponnes, namentlich nach Sparta verpflanzen. Athen steht in dieser Periode noch durchaus zurück. In Bezug auf die Technik finden wir alle Materiale entdeckt und verwendet, welche auch die spätere Kunst gebraucht: Holz, oft kostbares, auch mit edlen Stoffen, Gold, Elfenbein geziert, Marmor, endlich Erz, getrieben und gegossen. Sehen wir auf die Gegenstände, so finden wir die Hauptmasse derselben im Kreise des Cultus; von den namhaften Künstlern wurden in statuarischer Ausführung nur Götterbilder gemacht, weder Heroen noch Menschen mit den wenigen Ausnahmen, die uns in der Thatsache berichtet werden, dass einzelnen Künstlern erlaubt wurde, ihr eigenes Bild neben das von ihnen verfertigte Tempelbild oder in dem von ihnen erbauten Tempel aufzustellen. Der Cultus aber und priesterlich-hieratische Satzung umschloss die Kunst mit engen Banden, und verbot bei dem nach althergebrachten, geheiligten, oft wunderlichen Typen gestalteten, durch zur Schau getragene Attribute bezeichneten Götterbild selbst jedes Streben nach Ausdruck und Natürlichkeit. Dies gilt in Bezug auf das Götterbild auch noch für die folgende Zeit, und noch bis spät, ja bis in die Verfallzeit der Kunst herab wurden die alten Typen in den sogenannten archaistischen oder hieratischen Bildwerken willkürlich nachgeahmt. An den Cultusbildern erstarkt also zunächst nur die materielle Technik in ihren verschiedenen Arten und Weisen, die eigentliche Entwickelung des Stiles geht auf anderem Gebiete vor sich, an den Menschen- namentlich den Athletenbildungen. Wichtig ist es deshalb, dass auch von diesen Darstellungen die Anfänge in unser Jahrhundert fallen. Pausanias sagt VI. 18. 5, dass gegen Ol. 60 (also um die Mitte des 6. Jahrhunderts) Siegerstatuen in Gebrauch kamen, und wir können ausser der ausdrücklich als alterthümlich steif beschriebenen Statue des Arrhachion von Phigalia, der Ol. 43 (568 v. Chr.) als Sieger starb (Paus. VIII. 49), vielleicht aber erst mehre Olympiaden später die Statue bekam [15]), aus Ol. 48 die Statue des Pra-

15) Eine Reihe von Fällen der Weihung der Statue längere Zeit nach dem Siege stellt Brunn a. a. O. S. 70 ff. zusammen.

xidamas von Aigina aus Cypressenholz und aus Ol. 61 die des Rhexibios von Opus aus Feigenholz nachweisen. Nachrichten über individuelle Behandlung und Ausbildung in Stellung und Bewegung erhalten wir erst aus der folgenden Periode, aber die Anfänge liegen in der unserigen. —

Mit den 70er Olympiaden beginnt auf vielen Punkten Griechenland's eine neue und bedeutende Kunstthätigkeit, ohne dass wir im Stande wären, von der eben kurz dargestellten Periode in diese hinüber Zusammenhang in bestimmten Daten nachzuweisen; nur in Argos finden wir bei den Künstlern Eutelidas und Chrysothemis die Notiz, dass sie ihre Kunst *εἰδότες ἐκ προτέρων* geübt haben (Paus. VI. 10. 2.), ohne dass wir von Epeios von Argos oder von Dipoinos und Skyllis, welche eine Zeit lang in Argos arbeiteten, eine fortgehende Tradition bis in unsere Zeit hätten. Sonst müssen wir überall neue Anfänge anerkennen, während die Continuität vom Anfang dieser Periode bis in die höchste Blüthezeit so gross ist, dass zwischen dieser und jener kaum ein Abschnitt angegeben werden kann, und wir eine Raschheit der Entwickelung wahrnehmen, welche nur durch zwei Umstände einigermassen erklärbar wird, äusserlich durch den Aufschwung Griechenland's in den Perserkriegen, innerlich durch das Auftreten grosser Geister, welche aus sich selbst die Vollendung der Kunst gebaren.

Als die älteren Kunstschulen und Künstler dieser Epoche von den 70er Oll. abwärts sind folgende zu nennen.

1. Argos. Ageladas, geb. etwa Ol. 65, mag um Ol. 70 (500 v. Chr.) als Künstler aufgetreten sein und bis Ol. 82 (452) gewirkt haben. Er ist wesentlich Erzgiesser, als seine Gegenstände erscheinen Götterbilder aber auch Athletenstatuen und Pferde (Reiterstatuen und ein Viergespann). Seine grösste Bedeutung in der Kunstgeschichte hat er aber als Lehrer des Myron, Pheidias und Polykleitos; Eigenthümliches von ihm wissen wir nicht. Neben ihm werden ausser den erwähnten Eutelidas und Chrysothemis noch Aristomedon (Heroenbildner), Glaukos und Dionysios (Götter-, Athleten- und Thierbildner; Pferd des Dionysios) genannt.

2. Sikyon. Als der bedeutendste Künstler Sikyon's, welches nach Plinius diu metallorum omnium officina war, ist Ka-

nachos zu nennen, der sein Hauptwerk, den Apollon für die Branchiden in Milet in der ersten Hälfte der 70er Oll. arbeitete. Seine Materialien sind Holz, Erz, Gold und Elfenbein, vielleicht auch Marmor, seine Gegenstände sind Götterbilder und daneben Knaben auf Rennpferden. Neben ihm wird sein Bruder Aristokles genannt, welcher eine durch 7 Glieder bis in Ol. 100 herabreichende Schule in verschiedenen Gegenden Griechenland's hatte, ohne dass wir über dieselbe Näheres angeben könnten, als dass diese Künstler den ganzen Kreis der Gegenstände behandelt zu haben scheinen.

3. Aigina. Ohne Zusammenhang mit der älteren, durch Smilis' Namen vertretenen Kunstübung Aigina's finden wir in dieser Zeit eine bedeutende Kunstblüthe auf dieser Insel, welche mit dem Verluste der Selbständigkeit Aigina's Ol. 80. 3 (458 v. Chr.) aufhört. Als die bedeutendsten Künstler Aigina's sind zu merken Kallon und Onatas. Kallon fällt um Ol. 70, ist Erzgiesser und Holzschnitzer, und wird von den Alten als bedeutender Meister des alten, strengen und harten Stiles geschildert, ohne dass uns mehr als zwei Werke namhaft gemacht werden, eine eherne Kora unter einem Dreifuss in Amyklai und ein Xoanon der Athene in Korinth. — Onatas blüht um Ol. 78 (468 v. Chr.) als sehr bedeutender Meister, dessen ausschliesslich in Erz dargestellte Gegenstände, Götterbilder, Heroendarstellungen und geschichtliche Personen nebst Pferden grosse Mannigfaltigkeit darthun, ohne dass wir über des Künstler's stilistisches Verdienst genauer unterrichtet sind.

4. Athen. Auch in Athen geht keine Tradition aus der ältesten, mystischen Zeit des Daidalos in die historische Epoche, in welcher Athen's Kunstübung in den 70er Oll. neu beginnt. Aus dieser Zeit nennen wir als die bedeutendsten Künstler Endoios, Hegias, Kritios und Nesiotes und wegen eines erhaltenen Werkes Aristokles. Endoios war Holzschnitzer, Elfenbeinarbeiter und Marmorbildner; literarisch erwähnt werden nur Götterbilder von ihm, erhalten ist uns die Inschrift eines Grabrelief's mit seinem Namen. — Hegias, Kritios und Nesiotes werden dem Stile nach zusammen genannt; Hegias (auch Hegesias) war Götterbildner, von den verbunden arbeitenden Künstlern Kritios und Nesiotes werden die Ol. 75. 4 (478 v. Chr.) aufgestellten neuen Bilder des Harmodios und Aristogeiton (die älteren, die

Xerxes wegnahm, waren von Antenor) genannt, zusammen thätig nennen sie sich auch in einigen erhaltenen Inschriften, von Kritios allein kommt eine Athletenstatue vor. Dem Stile nach werden diese Künstler mit Kallon zusammengestellt. Hegias war vor Ageladas Lehrer des Pheidias, und Kritios hatte eine bis Ol. 100 herabgehende Schule. Von Aristokles dem älteren haben wir eine Grabstele eines Kriegers Aristion (APIϟTIONOϟ)[16]), welche nach der Inschrift EPΓON APIϟTOΛKEOϟ gegen Ol. 80 angesetzt wird, aber noch durchaus im strengen, wenn auch kräftigen alten Stil gearbeitet ist. Sonst wissen wir von ihm, von seinem Sohne Kleoitas (der die Schranken in Olympia baute) und seinem Enkel Aristokles gegen Ol. 95 nicht viel Genaueres. —

Als Locale der Kunst dieser Zeit sind dann noch zu merken: Theben, Troizene, Phlius, Elis, Sparta, wo Gitiadas (— Ol. 81) bedeutend ist, sodann die Inseln Thasos, Paros, Samos, Kreta, Kerkyra, wo aber überall nur weniger bedeutende Künstler namhaft gemacht werden.

Ueberblicken wir diese Kunstthätigkeit der 70er Oll. im Zusammenhange, so werden wir diese Zeit als die der Ausbreitung und Ausbildung der Kunst bezeichnen dürfen; neue Erfindungen werden nicht gemacht, neue Bahnen nicht betreten, aber die in der vorigen Epoche gemachten Erfindungen werden ausgebildet und vervollkommnet, auf den neu gewiesenen Wegen wird erfolgreich fortgeschritten. Hier ist besonders die vermehrte Darstellung von Heroen und Menschen nebst Thieren (Pferden von mehren, Löwen von Amphikrates, Stieren von Theopropos und Philesias) hervorzuheben, indem an diesen dem hieratischen Zwange nicht unterliegenden Werken die Kunst zu Freiheit, Naturwahrheit, Individualität und Charakterismus gelangte. Denn die Darstellung der Götter wird noch immer von der Cultussatzung überwacht (ein Beispiel Onatas' phigalische Demeter), aber in den immer zahlreicher werdenden Athletenbildungen sehen wir schon hie und da charakteristische Stellung und Bewegung, so in der Statue des *σκιαμαχῶν* (prae-

16) Abgeb. in Müller-Schöll, Mittheilungen aus Griechenland auf dem Titelblatt.

ludirend zum Faustkampfe) dargestellten Glaukos von Karystos von Glaukias von Aigina, und auch in der Heroen- und Kampfdarstellung war schon Mannigfaltigkeit in Stellungen und Gruppencomposition erreicht; die Thierbildungen endlich mussten auf Naturbeobachtung und naturwahre Darstellung hindrängen. Trotzdem wird der Stil aller Künstler, die wir genannt haben, von den Alten entweder direct oder indirect durch Vergleichung mit dem späterer als hart, steif, alterthümlich, geschnürt, scharf in den Umrissen bezeichnet. Diese Ausdrücke können als zu allgemein für uns nur eine relative Geltung haben, falls wir nicht einen festen Anhaltpunkt in erhaltenen Werken finden. Zu dem Zwecke ist das Studium der folgenden wenigen datirbaren Originale die einzig sichere Basis, auf welcher stehend wir eine nicht unbedeutende Zahl von Denkmälern ordnen und so zum Gegenstande ausgebreiteterer Studien machen können, wobei aber die landschaftlichen Unterschiede in dem fundamentalen Originale nicht zu vergessen sind.

1. Metopen von Selinus vom mittleren Tempel auf der Burg, etwa aus Ol. 45, 600 v. Chr.
2. Das ältere Monument von Xanthos in Lykien, etwa Ol. 46, 555 v. Chr.
3. Die aiginetischen Giebelstatuen, etwa um Ol. 70, 500 v. Chr.
4. Die Stele des Aristion von Aristokles dem älteren von Athen, etwa Ol. 75, 480 v. Chr.
5. Die Statuen am heiligen Wege der Branchiden in Milet, nach der Inschrift etwa gegen Ol. 80, etwa 470 v. Chr.

Gehen wir von diesen Werken aus, und beachten wir die hie und da gegebenen näheren Beschreibungen einzelner Werke der alten Meister, so werden wir aus unserem Denkmälerschatze noch eine kleine Reihe von Originalen nach der Analogie und eine andere kleine Reihe von Nachbildungen nach einzelnen Merkmalen zusammenstellen können, wie dies Müller im Handbuch §. 86 und §. 96 versucht hat. Ergänzen können wir diese Zahl archaischer Werke durch viele nachgeahmt alterthümliche (hieratische oder archaistische) Werke, welche in späterer Zeit absichtlich in der Weise dieser Epoche gebildet wurden, ohne natürlich ihren Stil in voller und ungetrübter Eigenthümlichkeit zu geben.

Suchen wir uns nun die allgemeinen Kennzeichen des Stiles der 60er und 70er Olympiaden zu vergegenwärtigen, so werden wir etwa Folgendes hinstellen können:

1. am nackten Körper: starkes Herausbilden der grossen und breiten Hauptmuskeln der Brust, der Arme, der Schenkel; scharfes Abgrenzen der Sehnen und ihrer Ansätze an den Knochen, dadurch Straffheit und Knappheit der sehnigen und bewegenden Theile, Feinheit der Gelenkpartien, scharfes Hervorheben der Knochen durch die dünnen Haut- und Muskellagen, dem gegenüber Massenhaftigkeit der ruhenden Theile am Torso nebst geringer Vermittelung der Uebergänge der einzelnen, streng modellirten Formen in einander;
2. in der Bildung der Köpfe eine unschöne Auffassung nationaler Züge, zurückliegende Stirn, vorstehende Backenknochen, flache Wangen, eine spitze Nase, eingezogener Mund mit hinaufgezogenen Winkeln, flache, langgezogene Augen, starkes, eckiges Kinn, hochsitzende Ohren (Müller §. 94), dazu ein typisch-lächelnder, dummer Ausdruck des Gesichtes;
3. die Haare werden durchaus conventionell als Drahtlocken, Wulstperücken und gedrehte Flechten meistens mehr angelegt als ausgeführt;
4. in der Gewandung endlich finden wir ein liebevolles Nachbilden der Stoffe, des tieffaltenden Wollenstoff's und des flach und scharf faltenden gesteiften und geplätteten Linnenzeug's in Verbindung mit Armuth der Motive, Knappheit, engem Anlegen an den Körper, steifer und regelrechter Zierlichkeit in freihangenden Zipfeln und sonstigen kleinen Partien; auch hier wirkte die Nachahmung der wirklichen Tempelgewänder; vergl. Müller §. 93. 1. —

I. Archaische und archaistische Monumente.

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung der Denkmäler unseres Museum's, so müssen wir beginnen mit:

[No. 132. c.] **№ 1. Männlicher Kopf.** [B. Bank 3.]

[Fundort?; Terracotta, 10″ hoch; München, Glyptothek S. 40. No. 45.]

Dieser Kopf, mag man ihn mit mir für echt alterthümlich halten oder für nachgeahmt, kann uns jedenfalls eine lebhafte Vorstellung von der Weise und Formgebung der ältesten Kunst verschaffen. Die Formen des Gesichtes sind unschön und hart, das Kinn ist kleinlich, die Wangen sind hager, die Backenknochen hervortretend, die Nase ist fast gradlinig pyramidal, unten flach abgeschnitten, die Stirn zurückliegend, die Augenbrauen sind scharf auf den vorstehenden Knochen der Augenhöhle angegeben, die Augen dagegen nur als flache Erhebungen ohne Angabe der Lider gebildet, so dass sie sich weder für geöffnet noch für geschlossen ansprechen lassen. So kann man sich die *ὄμματα μεμυκότα* denken, welche Daidalos durch Angeben der Lider erkennbar geöffnet darstellte. Von Ausdruck in diesem Gesicht kann nicht die Rede sein. Das Haar, vorn kurz, im Nacken lang, hangt in steifen, wenig erhobenen und wenig gekräuselten Wellenlinien vom Scheitel rings herab, am Ende in kleine Haken gebogen. Die Ohren sind ohne alle, vielleicht durch Malerei zu ergänzende Details nur als glatte Fleischlappen gebildet. Auch der Hals entbehrt jeder genaueren Modellirung und läuft nach unten stark erweitert aus. Ob das Loch im Scheitel unseres Abgusses sich im Original findet, also etwa zur Befestigung einer Kopfbedeckung diente, ist nicht angegeben. Die Bedeutung dieses Kopfes ist nicht auszumachen [17].

[Neu erworben.] **№ 2. Apollon von Tenea.** [B. l. Po. 2.]

[Gefunden bei Tenea, aufbewahrt in Athen; griech. Marmor, 5′ hoch; abgeb. in den Monumenten des Institut's Bd. IV. Taf. 44, vergl. Annali XIX. p. 305.]

Wenn in den eigenthümlichen Formen des Kopfes No. 1. Manches einer unbehilflichen Technik zugeschrieben werden mag und muss, so kann bei dieser vorzüglich gearbeiteten Marmorstatue von einer solchen nicht, sondern nur von bewusster Stil-

17) Ueber Thonbildnereien vergl. Müller Handb. §. 72 u. 305, Anm. 1 u. 3. —

eigenthümlichkeit die Rede sein. Die ganze Eigenthümlichkeit des ältesten Stiles der Kunst aber ist über die Formen dieser Statue ausgegossen. Die Proportionen sind sehr schlank (8 Gesichtslängen), der Knochenbau ist scharf angegeben, so namentlich an den Schienbeinen, den Unterarmen, dem Schlüsselbein; die Hauptmuskeln bilden feste Partien, so an den Schenkeln, den Waden, der Brust, dem Bauch, so dass sich die Brust fast scharflinig von den unteren Rumpfpartien abhebt; um die Mitte des Leibes ist das Bild schmal, wie scharf geschnürt, die Schultern hangen sehr tief, die Hüften sind auffallend schmächtig, die Arme mit geschlossenen Händen liegen fest an denselben. Alle feinere Muskelbewegung fehlt, und so bilden der Bauch, der Rücken, der Hals, die Kniekehlen fast glatte Flächen, die Glutäen sind klein, seitwärts abgeplattet, sowie auch die Oberschenkelmuskeln. Die Gelenke sind überzierlich und fein, der Ansatz des Oberschenkelmuskels an das Knie übertrieben vorgebildet und gegen die Kniescheibe wie abgeschnitten. Das ganze Bild sieht mager und schmächtig aus, ohne dass jedoch das Gerippe im Rumpf in feineren Motiven angegeben ist. Hände und Füsse sind sehr zierlich, letztere in gehaltenem Ausschritt fast in eine Ebene gestellt. Das Gesicht unschön, flach, lächelnd, ohne feine Modellirung, die Augen vorquellend, die Ohren zu tief sitzend, die Nase gekniffen, ohne Athem wie Brust und Bauch, das Kinn energisch, aber hart; das Haar ist die conventionelle Perücke des wirklichen Leben's. —

Ehe wir uns zur Betrachtung eines zweiten, echt alterthümlichen, aber sehr verschiedenen Werkes, eines athenischen Relief's wenden, schliessen wir eine archaistische Statue an, welche nach gewöhnlicher Ansicht an die allerälteste Technik bekleideter Holzbilder erinnert:

[No. 61.] **№ 3. Pallas.** [B. l. Po. 1.]

[Fundort?, aus Palast Chigi in Dresden, Hase's Verz. No. 154, Marmor, 4' 9'' hoch. Vergl. Böttiger's Andeutungen zu 24 Vorlesungen S. 57, Becker's Augusteum Taf. 9. 10, Schorn in der Amalthea II. S. 207; Meyer, Gesch. der Kunst Taf. 5 a., Müller, Denkmäler d. a. Kunst I. Taf. 10. No. 36. — Kopf und Arme (nicht die im Augusteum abgebildeten) sind von Rauch ergänzt, die Füsse antik, wenngleich vielleicht nicht zu der Statue gehörig.]

Die Stellung der Göttin lässt sich mit der des Apollon von Tenea vergleichen, und ich bin einigermassen zweifelhaft, ob

die Göttin lanzenschwingend (ἐν προβολῇ) zu denken sei, wie allgemein angenommen wird, denn die Schultern scheinen gleich hoch, was auf herabhangende Arme eher, als auf eine Erhebung des rechten schliessen lässt. Der linke Fuss ist im gehaltenen Ausschritt vorgestellt, und zwar mit dem zurückstehenden rechten wie bei dem Apollon in einer Ebene, dagegen ist der Oberkörper fast in die grade Ansicht gewendet. Das Bild hat ein dreifaches Gewand, einen Chiton poderes, der in graden und kleinen, flachen Falten herunterhängt, darüber einen Peplos, welcher, gesteiftes und geplättetes Linnenzeug nachahmend, in regelmässig gelegten scharfen Querfalten hinten und vorn nach der Mitte zusammengenommen ist, wo ein gestickter Streifen mit zwölf Gruppen des Gigantenkampfes, die zwölfte zum Theil bedeckt, in freiem und fliessendem Stile angebracht ist, welcher sich ähnlich, obwohl ohne Stickerei bei der uralten sitzenden Pallas in Athen (Müller-Schöll, Mittheil. Taf. 1. 1.) und hie und da in alten Pallasbildern (s. a. a. O. Fig. a.) findet[18]. Ueber diesem Peplos[19]) trägt die Göttin noch ein seitwärts bis an's Knie herabfallendes Obergewand, ebenfalls in regelmässige Falten gelegt, gesteift und geplättet, mit einigen Schlangen der kragenartig darübergeworfenen, schlangenumborderten, Schultern und Rücken bedeckenden Aegis, auf der das Medusenhaupt angebracht ist, gegürtet[20]). Das Haar fällt hinten in breiter, flachgewellter Masse und vorn in einigen ebenfalls wenig gewellten Locken, die aber fern von alterthümlicher Regelmässigkeit sind, herab. Der äusserliche Beweis, dass das Bilderwerk aus späterer Zeit und nachgeahmt alterthümlich (archaistisch-hieratisch) ist, liegt in dem freien Stil der kleinen die Stickerei nachahmenden Gruppen des Peplosstreifen's. Stel-

---

18) Eine Nachahmung ägyptischen Kunstgebrauch, den man früher in bekannter Aegyptomanie hier statuirte, ist gewiss nicht mit irgend einer Nothwendigkeit anzunehmen.

19) O. Müller hielt diesen Peplos für den panathenäischen, wogegen sich Welcker a. a. O. (Katal. No. 61) erklärt.

20) Eine gleiche Aegis ist nicht wieder nachweisbar, ähnlich die Schultern bedeckend ist sie bei der angef. sitzenden Pallas von Athen und bei dem Torso der Blundell'schen Sammlung bei Müller D. a. K. II. 19. 201.

lung und Bekleidung können die ältesten, mit wirklichen Gewändern bekleideten Tempelbilder vergegenwärtigen, jedoch ohne dass man hier eine absichtliche Nachahmung eines mit wirklichen Stoffen bekleideten Holzbildes anzunehmen hätte[21]). —

Wir schliessen, ehe wir zu den Reliefen übergehen, ein zweites archaistisches statuarisches Werk an:

[No. 64 b.] **№ 4. Büste der Artemis von Neapel.** [B. Bank 3.]

[Gefunden 1760 entweder in Herculanum (Winckelmann, G. d. K. I. 2. 14) oder in einem zu einer pompeianischen Villa gehörenden Tempel (ders. das. III. 2. 11), Marmor mit Farbespuren, 4′ 1″ hoch, im Museum von Neapel, vergl. Mus. Borbon. II. tav. 8, Rochette, Peintures de Pompei pl. 7, Müller, D. a. K. I. 10. 38.]

Die Göttin ist lebhaft schreitend gebildet, den Bogen in der gesenkten rechten Hand, die etwas vorgestreckte linke Hand leer, den Köcher umgehängt. Bekleidet ist sie mit einem vorn in tiefgezogenen Falten herabfallenden, langen, geknöpften Aermelchiton, darüber mit einem Doppelgewande (*δίπλαξ*), welches in Zickzackfalten herabfällt. Das Haar ist dick perückenartig gearbeitet, fein gekräuselt, hinten in einem dichten, am Ende aufgebundenen Zopf, über den Schultern in ein Paar leichtgewellten Locken herabfallend, mit einem breiten Haarbande mit Rosetten geziert. Auffallend sind die etwas schwerfälligen und fleischigen Formen des Körper's, besonders des Busen's und der Schenkel und des lächelnden Gesichtes, welches aber von der eigentlichen Weise der echt alterthümlichen Gesichtsbildungen merklich abweicht. Besonders beachtenswerth ist dies Bildwerk durch die in Rochette's Abbildung zu grell wiedergegebene Bemalung (circumlitio). Das Haar ist golden[22]), das breite Kopfband weiss, die acht darauf hervorstehenden Rosetten sind vergoldet, das Unterkleid ist schmal roth eingefasst, das Obergewand breiter roth besetzt, und dieser Besatz ist mit einem schmalen Goldstreifen eingefasst und mit Blumenwerk weiss verziert, das Köcherband und die Sandalenriemen sind ebenfalls

21) Ueber Tempelgarderobe und bekleidete Xoana s. Müller, Handb. §. 60, Anm. Abschn. 2.

22) Durch die Vergoldung wird das blonde Haar ausgedrückt, das der *ξάνθη παῖς Διός* Anakr. fragm. 1. (Schn.) zukommt.

roth. Bemalt also sind: die Gewandsäume und das Riemenwerk, vergoldet ist ausser einigen untergeordneten Theilen das Haar; unbemalt ist die Hauptmasse der Gewandung und das Nackte.

Anmerkung. Diese Art der Bemalung und eine Färbung der Augen und Lippen ist die an Marmorwerken allein nachweisbare, das Nackte bleibt farblos, wie auch an Goldelfenbeinbildern das Nackte von Elfenbein, die im Marmor bemalten oder durch Bemalung umzogenen Theile von oft durch Ciselirung und Emaillirung gehobenem Gold waren, womit sich auch der andere Umstand noch vergleichen lässt, dass marmornen Bildern sowohl die Attribute, Waffen und dergleichen, wie auch die Haare, Flügel u. dgl. m. von Metall angefügt wurden, wodurch eben alle diese Theile der Masse nach von dem Nackten, dem Fleisch des Körper's unterschieden werden. Bei Reliefen und bei solchen Statuengruppen, die in reliefartiger Aufstellung einen architektonisch begrenzten und bestimmten Raum (das Giebelfeld) füllten, wurde ausserdem noch der Grund mit einer schlichten dunkelen Farbe, Blau oder Roth bemalt, um die Formen der Sculptur besser hervortreten zu lassen, was namentlich bei ferner und hoher Aufstellung nothwendig war. Dieses Bemalen des Grundes, das Umziehen der Gestalten mit Farbe und das erwähnte Bemalen des Gewandsaumes und der bezeichneten Körpertheile ist, trotz vielfach anderer Meinungen, die circumlitio, das Umziehen mit Farbe, nicht jenes Bohnen der Marmorstatuen mit Wachs, die *γάνωσις ἀγαλμάτων*, welche eine weichere Abtönung der Epidermis und eine Erhöhung der halbdurchscheinenden Oberfläche des Marmor's zum Zweck hatte. Vergl. Welcker zu Müller's Handb. §. 310. Anm. 4, Kleine Schriften III. S. 407 ff., und über Bemalung der Statuen Kugler: Ueber Polychromie in Architektur und Sculptur und ihre Grenzen, eine Untersuchung, deren wesentliche Resultate, unbeschadet einiger Modificationen im Einzelnen, trotz aller Widersprüche einiger für Vielfarbigkeit schwärmenden Architekten (Hittorf, Semper) noch immer feststehen. Bemalte Statuen und Reliefe siehe bei Müller, Handb. §. 69, 90. Anm. (Aigineten) 118. Anm. 2. b. (Parthenonfries) 119. Anm. 2. 4. (Reste von Olympia und Selinus), wozu als ein interessantes altes Beispiel die Stele des Aristokles kommt, über deren Farbenreste Hettner's griech. Reiseskizzen S. 160 f. zu vergleichen sind. —

Wenden wir uns hienach zur Durchmusterung der Reliefe. Wir beginnen mit einem höchst vortrefflichen archaischen Originalrelief und lassen die archaistischen folgen.

[Neu erworben.] **№ 5. Wagenbesteigende Frau.** [D. lehnt an die Wand rechts vom Eingang.]

[Gefunden in Athen, bewahrt daselbst im Zugang zu den Propyläen, vergl. Müller und Schöll, Mittheilungen aus Griechenland I. S. 25. No. 11. und Taf. II. No. 4.]

Welcker sagt über die Reliefe vom älteren Monumente von Xanthos (in Müller's Handb. §. 90*): „der alterthümlich strenge, doch schon von Anmuth leis' umflossene Stil, die bewundrungswürdige Einfalt, Wahrheit und bereits erworbene Sicherheit und Feinheit der Arbeit" zeichne diese Werke aus. Das gilt im vollen Masse von dieser vorzüglichen Reliefplatte, welche in Müller-Schöll's Mittheilungen so treffend charakterisirt wird, dass ich das dort Ausgesprochene statt einer eigenen Beschreibung hersetzen will. „Vom Wagen ist das grosse, wohlgeformte Rad grösstentheils und darüber die flache Wagenbrüstung mit dem nach hinten ringförmig ausgeschweiften Geländer erhalten. Die im Profil von links nach rechts gesehene Göttin [Nike apteros? vgl. den Parthenonfries], sehr gross im Verhältniss zum Wagen, mit dem linken Fuss auf ihn getreten, das rechte Bein zurückgestreckt auf der Erde hinter dem Wagen, neigt den Körper vor, wie auch den Hals bei aufrecht gehaltenem Kopf [als spähe sie in die Ferne nach einem Ziele], und streckt beide Arme, leicht vorgebogen, zügehaltend über das Geländer des Wagen's voraus. Sie ist eine hohe, jungfräuliche gracile Gestalt, reich und fein gewandet, das Motiv des Oberkörpers meisterlich ausgedrückt, auch das der Beine, obwohl der untere Theil der Figur abgestossen ist, durch den Zug der Gewandfalten deutlich genug ausgesprochen. Die Linien des zartkräftigen Halses, des nur im Umriss erhaltenen, gut proportionirten Kopfes und Gesichtes, die Haltung der länglichen Arme und der noch in der Beschädigung ihre feine Ausführung verrathenden Hände, Alles ist mit organischem Gefühl und mit Sicherheit gezeichnet. Das Haar in conventioneller Coëffure und das Gewand in regelmässigen und gekreppten Falten zeigt den archaischen Stil, aber in einer Anlage, bei welcher sich die Gestalt und Bewegung zwanglos und vortheilhaft entwickelt. Das Haar ist, wo es den Nacken berührt, emporgewunden in einer steilen Linie, dann wieder abwärts gebogen und endet in einem breit herausgeschweiften Haarbeutel. Vom Chiton wird nur der Aermel um den rechten Oberarm, denn die Unterarme sind bloss, und ein Streif an der zurückweichenden Seite unter diesem Arme gesehn. Er deutet hier in seinen ganz zartwelligen Falten Wollenstoff an. Nicht so gewellt sind die Falten am unteren Theil des Gewandes, welcher vom Oberschenkel des linken zur Wagen-

besteigung in's Knie gebogenen Beines herabfallend, zwischen der Wade des letzteren und dem Knie des rechten, zurückgestreckten Beines eine leicht hängende Masse bildet, deren Gefält von verticalen Fall nach beiden Seiten so, wie die Beine es bestimmen, abgezogen wird. Die Ampechone, die in ihren parallel geordneten, aber linde gezogenen Faltenlagen den Eindruck von Linnenstoff giebt, hängt, um den Rücken umgenommen, vom Nacken etwas abstehend über die Schultern und die innere Seite der Oberarme herunter mit Verticalfalten geglockten Säumen und Kügelchen an den Endzipfeln, die vom linken Arm hängende Masse steilrecht bei und vor dem Knie bis auf den Wagenboden, kürzer die vom rechten Oberarm herabhängende und in schrägerem Falle, indem bei ihr die Bewegung ein leichtes Zurückweichen bedingt, entsprechend dem Zurückweichen der Falten des Untergewandes und des Rückensaumes vom Ampechonion, da, wo sie das Zurückstehen des rechten Beines und das Vorneigen des Oberkörpers zieht.“ —

Von diesem echt archaischen Relief gehen wir zu dem archaistischen über. Als nachgeahmt alterthümlich geben sie sich zu erkennen: 1. oft durch äusserliche, nicht zu der Darstellung und Formgebung selbst gehörende Merkmale; 2. durch innerliche, in der Darstellung und Formgebung selbst liegende Kriterien, als deren bedeutendste hervorzuheben sind: a) Einmischung fliessenderer Formen in die gebundenen und strengen alten, sowohl in der Behandlung des Nackten wie in der Gewandung, in Stellung und Bewegung und endlich im Gesichtsausdruck. b) Uebertreibung der alterthümlichen Zierlichkeit und Feierlichkeit. c) Weniger strenge und liebevolle Durchführung aller Formen, bedingt dadurch, dass die archaischen Formen nicht im Bewusstsein des Künstlers als die an sich richtigen und anzustrebenden lagen, sondern ein willkürlich so Gemachtes sind, das auch anders sein könnte. d) Zuweilen missverstandene oder unverstandene, daher unbegründete Motive, namentlich in der Gewandung. Ueberhaupt erkennen wir in den archaischen Arbeiten Stil, das heisst die Darstellung gemäss der Anschauung des Bildners, in den archaistisch-hieratischen Manier, das heisst eine absichtliche, nicht in der natürlichen Anschauung, sondern in dem speciellen Wollen des Bildners begründete Darstellung. —

[No. 325. **№ 6. Dresdner Candelaberfuss**[23]). [C. Mitte 3.]

326. **№ 7. Relief des Dreifussraubes.** [C. l. F. 1.]

226 b.] **№ 8. Derselbe mit einem Baum.** [C. Thürwand rechts.]

[No. 6. Hase, Verzeichniss der dresdner Antikensamml., 4. Ausg. No. 143. S. 45—48, Augusteum, Taf. 5—7, W. A. Becker, Nachträge zum Augusteum 1837. S. 6—12, Müller, D. a. K. I. 11. 41.

No. 7. Aus Villa Albani.

No. 7a. Zoëga, Bassirilievi di Roma II. tab. 66.

Zu No. 6—7a. vergl. O. Müller, De tripode delphico, Gttg. 1820, Passow, Hercules der Dreifussräuber in Böttiger's Archäologie und Kunst S. 125, Welcker in den Jahrbüchern des Verein's von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft VII. S. 94 ff., E. Curtius: Herakles der Satyr und Dreifussräuber, Berliner Winckelmannsprogramm 1852.]

Der Gegenstand dieser Marmorreliefe, der Dreifussraub des Herakles, gehört zu den sehr häufig dargestellten; litterarisch erwähnt werden drei Wiederholungen derselben: 1. in Gytheion in Lakonika Paus. III. 21. 7; 2. im Tempel der Despoina bei Akakesion in Arkadien, Paus. VIII. 37. 1; 3. in Delphi, Arbeit des Diyllos und Amyklaios von Korinth, Weihgeschenk der Phokaier um die Zeit der Perserkriege; Passow a. a. O. zählt von erhaltenen Denkmälern sechs Reliefdarstellungen und zwei Gemmen, eine viel zu kleine Zahl; Welcker a. a. O. S. 100. 33 Vasen alten und 13 neueren Stil's. Der Mythus des Dreifussraubes wird mit einigen Variationen erzählt von Apollod. II. 6. 2, Pausan. III. 21. 7 (Sage von Gytheion), VIII. 37. 1, X. 13. 4, Hygin. fab. 32, und ist im Wesentlichen dieser. Nach dem Morde des Iphitos von einer schweren Krankheit befallen, sucht Herakles wegen derselben in Delphi ein Orakel nach, welches ihm jedoch die Pythia (Xenokleia nach Paus. X. 13. 4) verweigert. Herakles will darauf den Tempel plündern, trägt den Dreifuss des Apollon weg und gründet ein eigenes Orakel in Theben oder in Pheneos in Arkadien. Apollon sucht seinen Dreifuss wieder zu erlangen und geräth mit Herakles in einen Kampf, den Zeus entweder durch einen Befehl oder einen zwischen die Kämpfenden geworfenen Blitz trennt. Hierauf erhält Herakles das Orakel, er müsse drei Jahre um Lohn dienen und den Erlös als Blutgeld an Eurytos, Iphi-

23) Oder Tripodenfuss nach Müller's Handb. §. 96. 20.

tos' Vater, geben, und er wird an Omphale von Lydien durch Hermes verkauft. In dem Werke des Diyllos und Amyklaios, welches die Scene des Streites enthielt, trennten diesen einerseits Artemis und Leto, andrerseits Athene. Die Kunstdarstellungen des Dreifussraubes, und so auch unser Candelaberfuss, rücken gewöhnlich die Acte der Erzählung in der Art zusammen, dass sie den Streit der beiden Zeussöhne gleich im Tempel von Delphi vorgehen lassen; dies Local wird nämlich durch den Erdnabelstein ὄμφαλος γῆς bezeichnet, welcher hier als ein mit Binden bedecktes Halbrund zwischen den Kämpfenden erscheint und in dieser wie in verschieden variirter Gestalt in unzähligen Kunstwerken vorkommt, welche das delphische Local vorstellen[24]). Die zweite Seite des Dresdner Candelaberfusses stellt die Wiederweihung des durch den Raub entweihten Dreifusses dar, welche die Pythia und der Oberpriester (προφήτης) besorgen, indem jene an dem auf einer Säule stehenden Dreifuss eine Tänie mit zierlichster Fingerbewegung befestigt, während der Priester in einen weiten Mantel geschlagen mit dem Weihwedel daneben steht, auf die vorhergegangene Wasserreinigung des Dreifusses zu deuten. — Die Bedeutung der dritten Seite ist zweifelhaft, es scheint eine Fackelweihung dargestellt zu sein, wobei Hase a. a. O. an eine dem Heilsgott Apollon geweihte Fackel denkt, weil Fackeln zur Entsühnung gehörten. — Werfen wir nun noch einen Blick auf den Stil der Reliefe des Dresdner Candelaberfusses, um ihn in diesen Beispielen genauer mit dem der echt archaischen Werke zu vergleichen, damit wir uns später um so kürzer fassen können, so finden wir die oben als Merkmale der Unechtheit (Nachahmung) hervorgehobene Einmischung fliessender Formen im Nackten im oberen Theile des Herakles auf Seite 1, im Kopfe des Priesters auf Seite 2 und im oberen Theile desselben auf der 3. Seite; ebenso in der Gewandung ist besonders das Obergewand des Priesters der 2. Seite und der Chiton der Pythia auf der 2. und 3. fliessender, als in echt archaischen Werken, dabei nirgend so sorgfältig und den Stoff naturwahr nachahmend gearbeitet; in der Bewegung weicht die

24) Den Omphalos in Kunstwerken hat zuerst Passow a. a. O. erkannt, mit dem R. Rochette, M. I. Oresteide p. 188 zusammentrifft.

Haltung des linken Armes unter dem Mantel beim Priester der 2. Seite durch Freiheit und Individualität von echten Werken ab, dagegen zeigt sich die Uebertreibung der alterthümlichen Zierlichkeit und Steifheit besonders deutlich in dem tanzartigen Schritt der beiden Figuren der ersten Seite[25]), in der steifen Haltung der Arme und dem streng ritualgemässen Anfassen der Tänien durch die Pythia der 2. und 3. Seite; endlich weicht von dem lächelnden Gesichtsausdruck der echt alten Werke sowohl das ernste Gesicht des Priesters der 2., wie das begeisterte der Pythia auf der 3. Seite ab. Den äusserlichen Beweis der Nachahmung endlich geben, wie bei der Dresdner Pallas die kleinen Gigantengruppen, hier die arabeskenartigen Verzierungen oben und unten am ganzen Werk, welche einem üppigen, ja sinkenden Stil angehören. —

Nachdem wir uns an diesem Beispiele den Unterschied des archaischen Stils und seiner archaistischen Nachahmung klar gemacht haben, können wir uns über den Stil der folgenden hieratischen Werke, welche eine gegenständliche Erläuterung erfordern, auf wenige Bemerkungen beschränken.

[No. 327—331.] **№ 8. Brunnenmündung** [B. Wand über Bank 3.] **aus Villa Albani.**

[Gefunden in einem Weinberge vor der Porta del popolo und von Cosmo III. an den Cardinal Alex. Albani geschenkt, mit dessen Sammlungen dem capitolin. Museum einverleibt; griechischer Marmor; vergl. Winckelmann, Mon. ined. No. 5, Mus. Capitol. IV. 22, Müller, D. a. K. II. 18. 197.]

Das Monument ist eine runde Brunnenmündung, *περιστόμιον*, puteal sigillatum (Cic. ad Att. I. 10), wie sie mehrfach vorkommen; in ihrer Gesammtheit bilden die Figuren des Reliefs sechs Götterpaare, von welchen uns eines, Apollon und Artemis, fehlt, und welche nicht die mehrfach wiederholte Combination des Kreises der zwölf grossen Götter des Olymp's bilden[26]), in welchen gewöhnlich Hephaistos und Athene, Po-

25) Hier zeigt den Unterschied am allerauffallendsten eine Vergleichung echt archaischer Vasengemälde desselben Gegenstandes.

26) Vergl. über Götterkreise: Lersch Jahrbb. d. Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, Hft. IV. S. 140, Gerhard, über die Zwölf-

seidon und Demeter als Paare verbunden sind. Hier fehlt Demeter, dafür tritt, mit Athene verbunden, Herakles ein, und die beiden überschüssigen männlichen Gottheiten Hephaistos und Poseidon sind mit einander combinirt. Ueberhaupt haben wir nicht einen Götterkreis vor uns, welcher Gottheiten in verschiedener Zahl, die im Cultus verbunden sind (*θεοὶ συμβώμοι*), ohne bestimmte Handlung im Bildwerk vereinigt enthält, sondern wir finden hier einen durch bestimmte Handlung verbundenen Götterzug. Diese Handlung ist freilich bisher nicht genügend erklärt. Winckelmann wollte die Geburt der Athene erkennen, weil Hephaistos Zeus so eigenthümlich mit dem grossen Schmiedehammer entgegentritt; dass Athene, die erst aus Zeus Haupte heraus zu schlagende selbst anwesend ist, wäre nicht gradezu der Deutung entgegen, aber andere Umstände, namentlich Herakles Anwesenheit, die Stellung der Here hinter Zeus, die Abwesenheit der Eileithyia, machen sie unannehmbar, wie dies schon Fea in einer Note zu Winckelmann geltend macht; Müller dachte an Hephaistos' Zurückführung in den Olymp, wogegen ausser Herakles, hiebei motivloser Anwesenheit, der Umstand spricht, dass der bei Hephaistos' Rückführung charakteristische Dionysos fehlt; auch an Herakles Einführung unter die Götter kann nicht gedacht werden, weil Herakles nicht unter den Zeus entgegen-, sondern unter den ihm nachschreitenden Personen ist. — Die Götter im Zuge sind, 1. von l. nach r. schreitend: Zeus und Here, Athene und Herakles, [Apollon und Artemis,] Ares und Aphrodite; 2. entgegenkommend: Hephaistos jugendlich[27]) und Poseidon, Hermes und Hestia. —

Ueber den Stil ist zu bemerken, dass die Figuren kurze Proportionen, 6 — 6 $^1/_2$ Kopflängen bei Dehnung der mittleren Partien, dabei auffallend kleine Hinterköpfe und schmale Hüften haben, woher eine gewisse Schwerfälligkeit derselben rührt. Die Gesichter sind weniger grinsend, als in manchen anderen Wer-

götter Griechenland's, Berl. 1842, Preller in den Verhh. der 9. Philologenvers. Jena 1846, Petersen, das Zwölfgöttersystem der Griechen und Römer, erste Abtheilung: Griechisch, Programm des Hamburger Gymnasium's 1853.

27) So kommt er auch sonst noch einige Male vor, s. Müller's Handb. 366. Anm. 4.

ken des hieratischen Stils, der sich in diesem Relief besonders durch die Einmischung fliessenderer Formen des Nackten (Apollon, Hermes), des Haares (Hermes, Ares) und einzelnen Beiwerk's (so im Bock des Hermes)[28]) offenbart; auch pflegen in echt alten Reliefen alle Götter, mit Ausnahme etwa Apollon's, keilbärtig zu sein, hier aber sind alle jüngeren Götter bartlos. —

Völlig unzweifelhaft ist die Bedeutung des folgenden, seines Inhalts wegen sehr interessanten Reliefs:

[No. 331. b. c. d.] **№ 9. Brautzug des Zeus und der Here.** [B. Wand über Bank 3.]

[Aus Villa Albani im capitol. Museum, griech. Marmor; vergl. Fea, Indicazione antiquaria per la villa Albani No. 429, Winckelmann, Mon. ined. No. 7, Zoëga, Bassirilievi II. 101, Böttiger, Vasengemälde III. 220, Platner, Beschreibung Roms III. 2. S. 467, Lenormant, Annali II. p. 234 (der ni l'ordre, ni le motif de cette composition versteht) und Welcker, Alte Denkmäler II. S. 14.]

In Bezug auf die äusserliche Beschaffenheit des Werkes ist zunächst zu bemerken, dass dasselbe drei Seiten einer vierseitigen Ara bildet, deren vierte fehlt; auf diese vier Seiten hat aber erst die Copie den gewiss ursprünglich einheitlichen, wohl um ein Rund umlaufenden Zug vertheilt. Platner nimmt an, dass 3 Figuren der vierten und eine der linken fehlen, Fea, die hintere Seite fehle und eine Figur hinter Hermes sei modern, ausserdem fehlen noch einige Figuren; Zoëga's Ansicht ist die wahrscheinlichste, er denkt sich die ursprünglichen 14 Figuren zu je 3 und 4 auf zwei kürzern und zwei längern Seiten vertheilt, die hintere Langseite und eine Figur jeder Schmalseite sei abgesägt.

Here, der Ehegöttin (ἐπιζυγία, γαμηλία, Juno pronuba) heiligster und bedeutendster Mythus ist der von der Vermählung mit Zeus, dem ἱερος γάμος, welcher an mehren Orten Griechenland's stattgefunden haben soll und im Cultus gefeiert wurde. Das bedeutendste dieser Cultuslocale war Argos, in dessen Nähe auf dem Berge Thornax oder Kokkykion (Kukkuksberg) Zeus der jungfräulichen Here als ein regendurchnässter Kukkuk zugeflogen sein sollte, den die Göttin mitleidig in ihr Gewand

28) Dieser kommt ihm als Beschützer des Heerdensegens und als Opferzurichter zu, vergl. Müller's Handb. §. 381. Anm. 2.

hüllte, ihn zu erwärmen. Darauf nahm Zeus seine wahre Gestalt an, umarmte Here und versprach ihr die Ehe. Nach diesem Mythus trug das Idealbild der Göttin von Polykleitos im Tempel von Argos den Kukkuk auf dem Scepter, und im Vorhause des Tempels stand ihr heiliges Ehebett, Paus. II. 17. 3. — In unserem Relief ist der feierliche Hochzeitszug aus der Wohnung der Braut in das Haus des Bräutigam's dargestellt, und die das Paar begleitenden, zur Ehre desselben alle (bis auf Dionysos) mit Myrthen bekränzten Götter stellen die zur Hochzeit geladene Familie dar. Es sind die folgenden: voran schreitet Artemis und zwar als Hegemone[29]) mit zwei Fackeln, welche zum Hochzeitszuge gehören, wie z. B. Homer Il. XVIII. 492. sagt:

Junge Bräut' aus den Kammern geführt im Scheine der Fackeln
Gingen dahin durch die Stadt.

Vor derselben erscheint noch der Rest des Gewandes einer voranschreitenden, verloren gegangenen Person, in welcher wir wohl durchaus ungezwungen Apollon vermuthen dürfen, der hier, mit seiner Schwester nahe verbunden, am besten seinen Platz findet als derjenige, der ebenfalls nach dem Gebrauch des wirklichen Leben's (Il. a. a. O.) den Hochzeitszug mit Musik geleitet. Auf Artemis folgt entweder Rhea, die Mutter der Braut, oder Leto; für letztere Benennung spricht, dass die Göttin den Peplos der Artemis fasst, also gleichsam an ihrer Tochter, der höheren, sich anschmiegt; aber es ist auch möglich, dass unter der Annahme Rhea sei dargestellt, auf eine nicht allzu feine Art durch dies Anfassen des Kleides der voranschreitenden Führerin die enge Zusammengehörigkeit derselben mit der in der Mutter vertretenen Familie ausgedrückt werden soll. Dann folgt Zeus als Bräutigam, mit einem Vogel auf dem Scepter, der weder deutlich ein Adler, Zeus gewöhnlicher Vogel, noch ein Kukkuk ist, wahrscheinlich jedoch der letztere, da dieser selten dargestellte Vogel eher in der Bildung verfehlt werden konnte, als der völ-

---

29) Als solche kommt sie im attischen Ephebeneid, Poll. VIII. 105 vor und wurde sie in anderen ionischen Städten verehrt; den Namen ἡγεμόνη leitet Welcker a. a. O. S. 16 mit grösster Wahrscheinlichkeit von der Führerschaft bei dem Hochzeitszuge ab; Artemis Hegemone ist die Beschützerin rechtmässig geschlossener Ehen, vergl. besonders Pausan. VIII. 47. 4. —

lig alltägliche Adler. Dass aber Zeus den Kukkuk auf dem Scepter trägt, wie sonst Here, erscheint bei dieser Veranlassung, angesichts des Mythus, wie Zeus die Braut, die er hier heimführt, gewann, durchaus passend. Here schliesst sich ihm als Braut mit verschämt gesenktem Haupte und anmuthig angedeuteter Verschleierung an. Hephaistos folgt als Bruder, Demeter mit dem Kalathos auf dem Kopfe, dem Symbol des Saatsegen's, als diejenige, welche dem gleichsam neu zu gründenden Haushalt Getreidesegen verheisst, wie der jetzt folgende, mit einer undeutlichen, überarbeiteten und von Winckelmann als Panzer versehenen Nebris (dem Rehfell) bekleidete Dionysos dem Haushalte Wein zum Mahle und der schliessende, übrigens stark restaurirte Hermes, der am wahrscheinlichsten als *ἐριούνιος, δώτωρ ἐάων* zu fassen ist, Heerdesegen verheisst, so dass diese Gottheiten zugleich den Wohlstand des neuen Hauses vertreten[30]. — Als Eigenthümlichkeit ist zu bemerken, dass alle Personen ausser Here, aus Riemen geflochtene Schuhe tragen, was Böttiger a. a. O. auf den Gedanken brachte, die Götter seien auf der Wanderung zu den Aithiopen. Der Stil ist durch vielfache Einmischung freier Motive, welche fast die ganze Formgebung beherrschen, deutlich als archaisirend zu erkennen.

[No. 337.] **№ 10. Dionysos Führer der Horen.** [D. Hptw. nahe am F.]

[Im Louvre, Déscript. du mus. du Louvre No. 131, vergl. Montfaucon Antiquité expl. I. 175, Musée Napol. II. 24, Bouillon Mus. des ant. III. basrel. 29.]

Dionysos ist ein Gott des Blühen's und Gedeihen's überhaupt, so namentlich Gott des Lenzes, welcher in einem orphischen Hymnus (52) als *ἀμφιετής*, der Wiederkehrende gefeiert wird. Das ländliche Frühlingsfest der Dionysien eröffnet gleichsam den von den Horen repräsentirten Jahresreigen, weshalb hier Dionysos ihr Führer ist, während sie selbst die drei griechischen

30) In gleichem Sinne gehn in dem Hochzeitszuge des Peleus und der Thetis von der Françoisvase, abgeb. u. a. in meiner Gallerie heroischer Bildwerke Taf. IX. 1, den auf Wagen fahrenden Götterpaaren Demeter, Hestia, Chariklo, Dionysos und die Horen voran.

Jahreszeiten, Frühling (Blüthezeit), Sommer und Herbst (Fruchtzeit) und Winter (Saatzeit, Ruhezeit der Natur) darstellen. Mehrfache sonstige Verbindungen des Dionysos mit den Horen in verschiedenen Kunstwerken weist Welcker in seinem Katalog nach. —

[No. 33.] **№ 11. Satyr Führer der Horen.** [ebendaselbst.]

[Im capitolin. Museum; Foggini, Mus. Capitol. IV. 43, vergl. ferner Winckelmann, Mon. ined. tratt. prel. §. 86, Meyer, Kunstgeschichte Taf. 5, Fea, Nuova descriz. di Roma p. 209, Hirt, Bilderbuch S. 175, XXIII, 5, Platner, Beschreib. Roms III. I. S. 211 f., I. S. 284, Braun, Ann. IX. S. 180.]

In den hier von einem Satyr mit dem Hirtenstabe (Lagobolon) geführten weiblichen Personen erkannten Winckelmann, Foggini, Hirt und Platner Bakchantinnen des Satyrs wegen, Fea, Braun und Welcker richtig die Horen; der Gedanke ist derselbe wie in der vorigen Nummer, nur ist an die Stelle des Frühlingsgottes selbst einer aus seinem Gefolge getreten. — Ein Wort ist hier noch zu sagen über die Inschrift ΚΑΛΛΙΜΑ+ΟΣ ΕΠΟΙΕ an der unteren Leiste. Den Namen Kallimachos nahmen Foggini und Hirt für den des berühmten Kallimachos, des Erfinder's des korinthischen Kapitell's und des Marmorbohren's, welcher den 80er Olympiaden angehört, und als überzierlicher Arbeiter unter dem Beinamen *κατατηξίτεχνος* bekannt war[31]). Winckelmann hielt die Inschrift für gefälscht, und Platner sprach sie mit Welcker's Zustimmung irgend einem zweiten Kallimachos zu. Durch Brunn's Untersuchungen über das Imperfectum in Künstlerinschriften (im N. Rhein. Mus. VIII. S. 234 ff.) steht fest, dass diese Inschrift in römische Zeit gehört, aus der wir auch z. B. einen zweiten Alkamenes, Qu. Lollius Alcamenes kennen. Gewiss stimmt in diesem Relief Nichts mit der Kunstart des alten Kallimachos überein, der Stil ist, wie auch Platner richtig sagt, archaïsirend.

---

31) Vergl. Brunn, Künstlergeschichte I. S. 251 ff., und für die verschiedenen Lesarten des Beinamen's Sillig, Catalogus artificum s. v. Callimachus.

[No. 338.] **№ 12. Aphrodite zwischen zwei Horen.** [Das. Mitte d. Hauptwand.]

[Im Mus. Chiaramonti in Rom No. 360, vergl. Beschreibung Roms. II. 2. S. 62. No. 358.]

Wahrscheinlicher als drei Chariten, wie man der Stellung, dem Anfassen der Hände nach zu erklären geneigt ist, ist hier Aphrodite zwischen zwei Chariten, oder auch, wie in der Beschreib. Roms a. a. O. angenommen wird, zwischen Charis und Hore zu erkennen, weil die mittlere Figur durch Grösse und Putz ausgezeichnet ist. Die Chariten wurden noch von Sokrates, des Sophroniskos Sohne, dem berühmten Weisen, der in seiner Jugend Bildnerei trieb, bekleidet dargestellt, und standen am Eingang zur Akropolis in Athen, Pausan. I. 22. 8. — Merkwürdiger als die Vorstellung ist der Stil dieses hocherhobenen Relief's, welches mit seinen schwerfälligen und breiten Formen einigermassen an die jüngeren Sculpturen von Selinus, namentlich an die Artemis der Aktaionmetope bei Müller, D. a. K. II. 17. 184. erinnert. Die dicken Perücken kennen wir von der neapeler Artemis (No. 4.) her, die mittlere Figur ist durch die Stephane (Diadem) ausgezeichnet, diejenige rechts trägt eine Haube (Kekryphalos). Wohl zu bemerken ist die sorgfältige Arbeit an den Stoffen der Gewänder, namentlich an der Figur rechts, welche in der Regel in archaistischen Werken weit geringer ist. Danach könnte man einigermassen versucht sein, das Werk für echt archaisch zu halten, auch sind die schwerfälligen Proportionen, die Fülle der hohen Busen archaistischen Werken nicht gewöhnlich, ebensowenig wie die Stellung der Körper, welche, wie in den selinuntischen Metopen, oben ganz in die grade Ansicht, unten völlig in's Profil gebracht sind. —

[No. 332, 333, 334.] **№ 13, 14, 15. Pythischer Kitharoedenwettsieg.** [Daselbst.]

[No. 332 u. 333. aus Villa Albani in Paris, Bouillon Mus. des ant. III. basrel. 26, No. 334. gefunden bei Ostia, in Berlin, Berl. ant. Bildw. No. 146, vergl. R. Rochette, lettres archéol. I. p. 149. Note 5.]

Ueber diese Reliefplatten weiss ich nichts Anderes zu sagen, als was Welcker in seinem Katalog vortrefflich auseinandersetzt, weshalb seine Worte unverkürzt folgen mögen. „In diesen beiden Stücken (No. 332 u. 333.), welche mit mehren zum Theil

vollständigen, zum Theil auch abgekürzten Vorstellungen übereinstimmen, ist der pythische Kitharödenwettkampf auf eine höchst denkwürdige Weise ausgedrückt. Es ist aber der Gott selbst, welcher den Hymnus anstimmt, auf der einen Platte, wo er Leto und Artemis, seine Tempelgenossinnen, im Gefolge hat, wie Propertius (II. 13. 15.), nur nicht grade von dieser Scene sagt:

Deinde inter matrem deus ipse interque sororem
Pythius in longa carmina veste sonat;

und welcher in dem anderen Relief den Preis empfängt, wo die Mutter weggelassen ist. Obgleich diese Sache nicht mythisch ausgebildet ist, und ein Gegner nicht angegeben wird, über welchen Apollon im Lautensang gesiegt hätte, so ist es doch nach der allgemeinen Vorstellung, dass die Götter alle Künste und Wettspiele, denen sie vorstehn, selbst geübt haben, nicht zweifelhaft, dass hier gleichsam ein Vorbild des pythischen Wettgesanges unter Göttern und unter diesem Bilde der wirkliche ausgedrückt sei. Das Götterbild, an welches der himmlische Kitharöde sich im Gesange richtet, sehr wahrscheinlich nach dem wirklichen Gebrauche bei der Absingung des Hymnus, kann kein anderes sein, als der pythische Gott selbst; und so erscheint hier die mystische Mehrheit göttlicher Personen in der Einheit besonders deutlich ausgedrückt. Apollon der Kitharöde ist so gut wie Apollon Agyieus im eigenen Tempel des Apollon eine verschiedene Person. Zu unterscheiden ist es daher, wenn die eine und ganze Gottheit in Poësie und im Bilde zusammentrifft, Pallas z. B. in den Eumeniden richtet, während bei ihrer Statue Orestes sitzt, oder bei der Schindung des Marsyas Apollon und sein Bild sichtbar sind, Tischb. Vasen IV. 6. — Von den Pythien in Sikyon, welche den delphischen nachgebildet waren, wissen wir aus Pindar (Nem. IX. 121, X. 80.), dass der Kampfpreis der Kitharöden in einer silbernen Trinkschale bestand. Diese überreicht in der einen Vorstellung Nike, die Siegesgöttin dem Apollon. Sie überreicht sie ihm nicht trocken, sondern indem sie ihm, wie sich gebührt, in das gewonnene Kleinod Nektar eingiesst, damit der Sänger mit dem Durste des Ruhmes zugleich nach vollbrachter Libation die lechzende Kehle stillen möge. Die häufige Wiederholung der Vorstellung lässt vermuthen, dass diese Reliefe von Weihgeschenken siegender Kitharöden der Pythien herrühren, denen sie zum Denkmal dienten. Vielleicht

gehören sie zum Theil dem zweiten Jahrhundert an, in welchem der alte Tempelstil so oft nachgebildet wurde.“ —

[No. 337. c.] **№ 16. Zweifelhaftes Relief aus Villa Albani.** [B. F. 1. r.]

[Vergl. Indicaz. ant. per la V. Alb. No. 240, Raffei, Saggio di osservaz. 1773.]

Die Platte ist vermuthlich aus verschiedenen Stücken zusammengesetzt und daher von zweifelhafter Bedeutung. Sehr gross und in auffallend archaistischem Stil gebildet steht die unbehelmte Pallas neben einem Candelaber, auf den sie die Hand legt, und an dessen Basis drei Bärtige im Mantel gebildet sind. Hinter Pallas sitzt, zierlicher und weniger übertrieben archaisch stilisirt, eine weibliche Figur auf einem Thronsessel, welche nach dem Kaninchen oder Hasen unter dem Sitz und dem runden Metallspiegel, den sie hält, ziemlich unzweifelhaft für Aphrodite gelten kann. Das Obst in der anderen Hand der Göttin mag die bräutliche Quitte oder die Granate als Fruchtbarkeitssymbol bedeuten sollen. Hinter dieser Aphrodite ist ein Tempel, in dessen Tympanon (Giebelfeld) ein Relief, vielleicht Pallas zwischen Hermes und Herakles gebildet ist.

[No. 337. b.] **№ 17. Tyche mit Füllhorn.** [B. Bank 3.]

„Venus-Spes mit Diadem und einem von Blumen und Früchten strotzenden Füllhorn.“ Welcker.

[No. 322. g.] **№ 18. Poseidon mit einem Seethier.** [D. Hptw. l.]

[In der Villa Albani, eine der Querseiten des Sarkophags mit der Hochzeit des Peleus und der Thetis, vergl. Zoëga, Bassirilievi II. 43, meine Gallerie heroischer Bildwerke Taf. VIII. 8. S. 201 f.]

„Poseidon beherrscht mit seinem Blick einen aus seiner Grotte herausschiessenden Seedrachen. Zoëga nennt diese pistrix [mit Unrecht] Charybdis; sie ist auch an dem schönen Thron des Poseidon in Ravenna.“ Welcker. —

Einige andere Reliefe, welche Welcker zu den hieratisch-archaistischen rechnet, zeigen diesen Stil weniger augenfällig, als die bisher betrachteten, weshalb es, um den Eindruck und

die Anschauung desselben rein zu erhalten, besser ist, dieselben an einem anderen Orte zu behandeln. —

Unmittelbar nach diesen archaischen und archaistischen Werken haben wir Denkmäler zu betrachten, zu denen wir den Uebergang vergebens in einem Monumente unseres Museum's suchen würden. Aber nicht allein unser Museum hat hier eine empfindliche Lücke, unser gesammter Denkmälerschatz bietet nur wenige Werke dar, welche uns den Uebergang zwischen den Aegineten und der Stele des Aristion oder unserer wagenbesteigenden Frau (No. 5.) einerseits und den Werken des Pheidias andererseits darzustellen vermögte, ja noch mehr, alle Quellen der Kunstgeschichte zusammengenommen vermögen es kaum, eine feste Folge der Entwickelung von jenen Werken zu diesen uns zur Anschauung zu bringen. Am meisten Dank sind wir hier H. Brunn schuldig, der in seiner Künstlergeschichte in der genauen Erörterung der Nachrichten über drei Künstler uns eine mit dem Gefühle der Sicherheit zu betretende Brücke über diese der Zeit nach kleine, den Ereignissen nach fast unermessliche kunstgeschichtliche Kluft geschlagen hat. Diese Künstler sind: Kalamis vielleicht von Athen, Pythagoras von Rhegion und Myron von Eleutherai. Diese drei Künstler sind die jüngeren Zeitgenossen der oben genannten und zugleich die älteren des Pheidias, denn Kalamis Blüthe fällt um Ol. 80 (460 v. Chr.), Pythagoras um dieselbe Zeit, und Myron ist, wenngleich seine Zeit nicht genau auszumachen ist, nach einer Notiz über einen Wettstreit mit Pythagoras, wahrscheinlich der älteste der drei grossen Schüler des Ageladas: Pheidias, dessen Künstlerthätigkeit um Ol. 75. (480 v. Chr.) beginnt, um 440 in der Parthenos und um 436 im Zeus von Olympia ihren Höhe- und Endpunkt erreicht, und Polykleitos, dessen Hera von Argos, sein Meisterwerk um Ol. 90. (420 v. Chr.) vollendet ward, sind die beiden jüngeren. —

Wollen wir nicht an die Producte einer gebundenen, zur Vollendung strebenden, aber von der Vollendung noch entfernten Kunst die höchsten Leistungen der griechischen Plastik unvermittelt anreihen, so müssen wir einen Augenblick unsere Blicke von den Denkmälern unseres Museum's ab, auf die Nachrichten

über jene drei Künstler wenden, und an diese angelehnt in unserer Phantasie das Nichtgeschaute zu ergänzen suchen. Es geht uns bei dem Studium dieser kunstgeschichtlichen Zeit dennoch wie beim Besteigen eines Berges, dessen bewaldete Hänge uns nur wenig einzelne Durchblicke in die Landschaft gestatten, deren ganze reiche Herrlichkeit uns dann plötzlich bei dem Betreten des Gipfels in unermesslicher Grossheit und Schönheit überrascht. — Ohne auf das Detail einzugehn sind die bedeutendsten Ergebnisse der Untersuchung über Kalamis, Pythagoras und Myron diese.

Kalamis ist ein sowohl in der Technik, wie in den Gegenständen höchst vielseitiger Künstler; denn fast in jeder Art der Technik finden wir ihn thätig, und seine Gegenstände sind Götterbilder so gut wie Thierbildungen, namentlich ausgezeichnete Pferde. Dennoch ist er grade in der Darstellung der Pferde vorzüglicher als in der der menschlichen Gestalt; seine Rosse sind semper sine aemulo (Plin.), auf ein Viergespann des Kalamis stellt aber Praxiteles den Führer, damit der Abstand zwischen den Rossen und dem Menschen nicht zu fühlbar sei. Dennoch wird von demselben Plinius, der uns dies erzählt, von der Alkmene des Kalamis gesagt, Niemand würde sie edler gebildet haben, und hohes Lob ertheilt Lukianos einem anderen Frauenbilde des Künstler's, der Sosandra. Diesen scheinbaren Widerspruch löst Brunn durch ein genaues Eingehn auf die Art des Lobes auf, welches Kalamis' Sosandra gespendet wird, und welches sich nicht sowohl auf die vollendet schöne Darstellung der einzelnen Formen, als auf die Anmuth und Züchtigkeit in ihrer ganzen Erscheinung, ihr ehrbares und unbewusstes Lächeln und das Wohlgeordnete und Anständige in der Gewandung bezieht. So sehn wir in ernsten Vorwürfen bei Kalamis Gehaltenheit und Strenge in der Form mit Anmuth und Würde übergossen und mit feinem Ausdruck geistigen Gehaltes verbunden in der Menschengestalt, auf welche das Herkommen noch seinen Einfluss ausübt; dagegen finden wir in den Thierbildungen, wo den Künstler die conventionellen Schranken nicht beengen, wo er seinem innersten Wesen und Streben frei nachgeben kann, volle Natürlichkeit und vollendete Formgebung erreicht. Von Kalamis' Stil in Götterbildern können wir uns vielleicht aus einem kleinen erhaltenen Werke eine Vorstellung machen, ich meine den in Müller's Denkmälern II. 29. 324. abgebildeten, alter-

thümlichen Hermes kriophoros der Pembroke'schen Sammlung; denn wir haben über einen solchen Hermes von Kalamis bei Pausan. IX. 22. 1. Nachricht, und der Stil jenes kleinen Werkes passt, soviel sich nach Abbildungen urteilen lässt, sowohl in der Strenge der Menschengestalt wie in der Freiheit, mit der der Widder auf des Gottes Schultern gebildet ist, durchaus für den Kunstcharakter des Kalamis[32]). —

Weit enger ist der Kreis des Pythagoras von Rhegion; er ist vorwiegend Athletenbildner, hat ausserdem einige heroische Darstellungen (Perseus, Eteokles und Polyneikes, den hinkenden Philoktetes), zwei Apollonstatuen, die aber nicht Tempelbilder gewesen zu sein scheinen (der eine war Drachentödter, der andere Kitharöde), und nur eine Frau, Europa auf dem Stier. Von ihm berichtet uns Plinius, dass er zuerst Adern und Nerven (Sehnen[33])) und das Haar sorgfältiger ausgedrückt habe, und Diogenes von Laerte, dass er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht gewesen sei. Während Plinius Nachricht auf eine genaue Naturbeobachtung des Künstler's und eine demgemäss im Detail fein durchgeführte Formgebung hinweist, spricht ihm das Urteil des Diogenes nach Brunn's schöner Auseinandersetzung über die Bedeutung von Rhythmus und Symmetrie in der Plastik eine gründliche Erforschung des gegenseitigen Verhältnisses der bewegten Körpertheile, der Gesetze ihrer Thätigkeit und eine demgemäss alle Theile in ihrer Wechselwirkung auf einander zur Erscheinung bringende, geläutert naturwahre Darstellung zu, durch welche der Künstler auch die Seelenthätigkeit anzuregen wusste, was namentlich bei seinem hinkenden Philoktetes der Fall war, dessen Schmerz im wunden Fuss der Beschauer mit zu empfinden glaubte. —

Endlich Myron; der Grundcharakter dieses bedeutenden Künstler's ist lebensvolle Naturwahrheit, die sich aber nicht sowohl wie bei Pythagoras in einer besonders sorgfältigen Ausbildung aller einzelnen Theile, wie in der Auffassung und Dar-

32) S. meine Bemerkungen in der archäol. Zeitung v. 1853. No. 43, 54. S. 46 ff.

33) Genauer mit Brunn, Künstlergesch. I. S. 140 die eigentlichen bewegenden, besonders an den Gelenken in grösster Mannigfaltigkeit sichtbaren, sehnigen Muskelansätze.

stellung der lebendigen und mannigfaltigen Wesenheit kundgiebt. So heisst es von Myron bei Plinius er habe die Haare weniger sorgfältig ausgearbeitet, dagegen das Leben der Thiere und Menschen im Erz dargestellt, ohne freilich den Ausdruck des geistigen Leben's zu seiner Hauptaufgabe zu machen oder ihn zur vollen Geltung zu bringen (animam aere comprehendit, animi sensus non expressit). Dabei erreicht er in lebensvollen Gestalten eine grosse Mannigfaltigkeit (multiplicavit veritatem) und wagt sich an die Darstellung der äussersten Bewegtheit, wie in seinem athemlosen Läufer Ladas und in dem in vielen Nachahmungen, am vorzüglichsten im Palast Massimi erhaltenen Diskobolos im Augenblick des Abschleudern's, einem Bildwerk dessen Bewegung auf der Schneide des Scheermesser's steht, und Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart zur Anschauung bringt. Als Gegenstände finden wir einige Götterbilder, zwei Heroen (Perseus und Erechtheus), dann viele Athletenstatuen und Thierbildungen, unter denen seine Kuh, die in einer Reihe von Epigrammen gefeierte, die berühmteste war, endlich das erste Beispiel aus dem eigentlichen Gebiete des Genre, die Statue einer trunkenen alten Frau aus Marmor in Smyrna. Ausser dieser Marmorstatue und einem Holzbilde der Hekate sind Myron's übrige Werke von Erz. —

Durch dieser Künstler Wirksamkeit war die Kunst der höchsten Vollendung nahe gebracht, welche sie durch Pheidias von Athen (geb. um Ol. 70. 500 v. Chr., als Künstler thätig seit etwa 480 v. Chr., gest. Ol. 87. 1, 432 v. Chr.) erreichte, unterstützt durch den gewaltigen nationalen Aufschwung der Hellenen in den Perserkriegen, welche auch äusserlich die Kunst dadurch förderten, dass sie bedeutende Reichthümer nach Hellas brachten. Die Kunst ist die echte Repräsentantin, Pheidias ist der echte Sohn dieser unvergleichlich grossen Zeit, welche ihren Einfluss in der bildenden Kunst sowohl in der Ausdehnung und Grossartigkeit derselben, wie in ihrer Richtung ausübt. Es ist die Zeit der Hegemonie Athen's, desselben Athen's, welches den unbestritten grössten Antheil an der Besiegung der Barbaren hat, das auch auf dem Gebiete der Poësie im Drama die höchste Höhe der nationalen Entwickelung vertritt, das unter des olym-

pischen Perikles glanzvoller Leitung in wunderbarer Pracht und Grösse aus den Trümmern erstand, in welchen der Perser die Stadt zurückgelassen hatte. Die Grossartigkeit und Ausdehnung des Kunstbetriebes zeigt sich in diesen von Perikles theils begonnenen, theils fortgeführten Bauten, dem Parthenon, dem Erechtheion, Theseion, Odeion, den Propyläen und anderen Monumenten, bei deren Errichtung Pheidias die Oberleitung hatte, und ein Heer der verschiedensten Künstler und Handwerker befehligte. Wenngleich aber Athen mit seinem Kunsttreiben ganz Griechenland übertrifft, so steht es doch mit demselben nicht vereinzelt, vielmehr offenbart sich fast in allen Staaten des Mutterlandes und in allen Colonien eine grosse Rührigkeit, so dass die meisten grossen Tempel im ganzen Bereiche von Hellas aus dieser Zeit stammen, vergl. Müller's Handb. §. 109. Anm., 1—25. Mit der Architektur geht die Sculptur Hand in Hand, und auch hier ist gleiche, grosse Thätigkeit auf allen Punkten, besonders aber in Athen zu bemerken. Nicht minder deutlich aber, als in der Grossartigkeit des Kunstbetrieb's spiegelt sich die herrliche nationale Blüthezeit Griechenland's in der Richtung der Kunst auf das Erhabene und das Ideale. Das Ideal, die Idealität ist mit einem Worte dasjenige was Pheidias und seine Nachfolger und was neben ihm, wenn auch in geringerem Masse den zweiten grossen Meister Polykleitos und die Seinen bezeichnet und von allem bisher in der Kunst Geleisteten und Versuchten trennt; Idealität sowohl in den Gegenständen, wie in der Auffassung derselben. Denn es ist weder zufällig noch gleichgiltig, vielmehr nothwendig, dass die Zeit eines so gesteigerten Nationalgefühles die bildende Kunst auf die Verkörperung der höchsten nationalreligiösen Ideen hindrängt; ein olympischer panhellenischer Zeus konnte nur in einer solchen Zeit entstehen, und nur ein von nationalem Schwung gehobenes Stammgefühl konnte in Athen das Ideal der Athene, in Argos das der Here entstehen lassen. Diese drei grossen Götter aber sind es, welche in ihrer religiösen und poëtischen Gestaltung die erhabenste Idealität darstellen, sie sind es, an deren Bildung sich die erhaben ideale Kunst Griechenland's auf einer Höhe zeigt, welche weder in einer späteren Zeit noch in anderen Gegenständen wieder erreichbar war.

Pheidias.

Die zahlreichen und bedeutenden Werke dieses ersten Künstler's aufzuzählen, zu beschreiben und zu erörtern ist hier weder Ort noch Zeit, für unsere Betrachtung der Monumente des Museum's müssen wir uns begnügen, eine flüchtige Skizze der beiden Hauptgötterideale des Künstler's der Athene und des Zeus zu entwerfen, und eine Uebersicht über die Tempelsculpturen zu geben, die, unter des Meister's Aufsicht, wohl auch nach seinen Zeichnungen und zum Theil nach seinen Modellen gearbeitet, die einzigen auf uns gekommenen Originale aus dieser grössten aller Kunstschulen sind, und von denen wir einzelne Originalabgüsse und andere in verkleinerter Nachbildung besitzen. — Zunächst halten wir uns an Athene. Pheidias hat die Göttin vielfach und in verschiedener Auffassung gebildet, sowohl als die streitbare Vorkämpferin mit geschwungener Lanze (Promachos, Erzkoloss der Burg), wie in stiller Majestät als die heilige Stammgöttin Athen's (Parthenos), wie in anmuthvoller Schönheit (Morpho). Erhalten ist uns von diesen Herrlichkeiten Nichts, und wir müssen deshalb versuchen, uns aus den andeutungsweisen Beschreibungen der pheidiassischen Hauptstatuen und der Vergleichung der vorzüglichsten erhaltenen Bilder den Charakterismus des Atheneideals zu vergegenwärtigen, wie ihn Pheidias fixirte, und wie er, der religiös-poëtischen Gestaltung der Göttin entsprechend, trotz mannigfaltiger Modificationen des Ausdruck's in allen Darstellungen derselben festgehalten wurde und festgehalten werden musste.

Athene ist die über alle weibliche Schwäche und alles weibliche Liebesbedürfniss erhabene Jungfrau, an der die Weiblichkeit nur soweit zur Geltung kommt, als es nöthig ist, um sie zu männlichem Wesen und männlicher Derbheit in Gegensatz zu bringen. Daher wird sie in Statuen meistens ernst, ruhig, erhaben gefasst, wie bereit die Anbetung zu empfangen, und bewusst, dass sie ihr gebühre. Aber auch wo individuelle Situationen die Göttin mild oder heftig bewegt zeigen, offenbart sich dort gehaltener Ernst, hier klares Selbstbewusstsein. Die Göttin

erscheint immer lang bekleidet, entweder mit dem einfachen bis auf die Füsse reichenden Chiton oder mit dem darüber geworfenen Peplos oder Diploïdion, Helm und Aegis bezeichnen sie gewöhnlich äusserlich. Als charakteristische Züge des Gesichts können folgende gelten: ein ziemlich längliches Oval des ganzen Umrisses, die Stirn mehr hoch als breit, mehr nach oben als nach unten ausgearbeitet, mässig geöffnete Augen, eine feine aber fest gebildete Nase, oftmals ein strenger Zug im Munde und immer ein energisch vorspringendes Kinn bei in der Regel geringer Fülle der Wangen. Das Haar ist einfach zurückgestrichen und hinten zusammengebunden, nicht so voll wie bei Here, nie so geziert wie bei Aphoridite und nicht so leichtgekräuselt wie gewöhnlich bei Artemis. —

Wenden wir uns hiernach zur Durchmusterung der Athenebilder unseres Museum's, so haben wir zuerst zu betrachten:

[No. 62.] **№ 19. Die Pallas von Velletri.** [C. Mitte, Po. 7.]

[Gefunden 1797 in der Nähe von Velletri, nach verschiedenen Schicksalen unter Napoleon nach Paris gekommen, wo sie im Louvre geblieben ist. Parischer Marmor, 9′ 7″ hoch, Kopf und Hals ein Stück, in den Rumpf mit einem viereckigen Zapfen eingelassen, ebenso die Arme, der Rumpf mit der Plinthe sind aus einem Marmorblock, ausgenommen die Füsse. Die Erhaltung ist vollständig bis auf den Helmaufsatz, die Hände waren abgetrennt und mehre Finger sind verloren, die rechte Hand ist weniger als die linke restaurirt, verloren sind auch die wahrscheinlich aus Erz gebildeten Attribute, wohl Lanze und Opferschale. — Vergl. Piazza, Della Minerva Veliterna, Velletri 1797, Fea, Miscell. filol. II. p. 76 ff., Fernow im deutschen Mercur 1798. S. 299, Millin, Mon. inéd. II. 189 ff., Déscript. du Mus. du Louvre No. 310, St. Victor, Mus. des Ant. I. 23, Müller, Denkmäler d. a. Kunst II. 19. 204.]

Die Statue ist ein Tempelbild, und muss als solches gewürdigt werden, was St. Victor vergass, als er das Urteil über dies Werk herabzusetzen suchte, ausserdem ist sie Copie, wie dies eine demnächst aufzuführende vorzüglichere Wiederholung der Büste in der Glyptothek in München beweist, und wir können einige Härte auf Rechnung dieser Copie setzen, wobei endlich nicht zu vergessen ist, dass der Ort der Aufstellung von grosser Bedeutung für den Eindruck ist, den das Werk auf uns macht. Im Hintergrunde einer Tempelcella, entweder nur durch die Thür im clair-obscur oder durch eine hypäthrale Oeffnung

der Decke mit günstigstem Oberlicht beleuchtet, auf einer höheren Basis aufgestellt, allein dastehend, wirkt natürlich ein solches Bild ganz anders auf den Beschauer, als hier in ungünstig greller Seitenbeleuchtung, zu niedrig aufgestellt und umgeben von vielen anderen Kunstwerken, welche die Aufmerksamkeit abziehn, und den tiefen und feierlichen Ernst stören, der um dieses gross gedachte Tempelbild ausgegossen ist. Gross gedacht ist dasselbe sowohl in seiner Haltung, wie in der Einfachheit der in Massen angelegten Gewandung. Völlig ruhig, etwas gesenkten Hauptes, die Rechte wahrscheinlich auf die Lanze aufgestützt, in der Linken eine Opferschale haltend steht die Göttin in ernster Würde und Majestät vor uns. Ernst, ja Strenge, aber eine völlig leidenschaftlose, aus dem Bewusstsein eigener sieghafter Kraft und der Berechtigung verehrt zu werden entsprungene liegt in dem kräftig gebildeten Gesicht, von dem das Haar in einfacher Weise, nicht straff, aber auch nicht in dichten Lockenmassen unter dem hohen korinthischen Visirhelm zurückgestrichen ist und hinten, durch ein Band zusammengehalten, lose auf den Nacken herunterfällt. Bekleidet ist die Göttin mit dem Chiton poderes, dem bis auf die Füsse fallenden Untergewande von dickem, aber weichem Wollenstoff, welches auf der Brust mit der schlangenumbordeten Aegis bedeckt, und mit einem Schlangengurt um die Mitte des Leibes gegürtet ist, welcher ausser bei dieser Statue nur noch zwei oder drei Mal vorkommt. Ueber diesem Untergewande trägt das Bild ein weites Uebergewand (Ampechonion, Peplos) von festerem Wollenzeug, oder vielleicht von dickem Linnen, weshalb in diesem von der linken Schulter um die rechte Hüfte geschlagenen und nach einem allerdings nicht eben glücklich und geistreich zu nennenden Motiv, das eine gewisse Ungeschicklichkeit in der Tragung des Gewandes enthält, wieder mit dem linken Ellenbogen gehaltenen Gewande die Falten ungleich schärfer und zugleich breiter erscheinen, als in dem Untergewande. In die Zipfel sind kleine Gewichte eingenäht, um den Zug und Fall der Falten zu regeln und zu vermehren. An den Füssen trägt die Göttin hohe (thyrrhenische) Sandalen, welche an Pheidias' Parthenos mit Reliefen geschmückt waren.

Der Stil dieses Colossalbildes zeigt eine völlige Freiheit der materiellen Technik sowohl des Nackten wie der Bekleidung,

die Strenge, zuweilen Härte der Formen ist absichtlich und der Auffassung des Grundcharakters gemäss; von Starrheit und Steifheit oder Gebundenheit kann keine Rede sein, und dem Stil, der Anschauung und Auffassung nach, steht gewiss Wenig im Wege, ein Vorbild pheidiassischer Kunst in diesem Werke zu erkennen. Dies zu thun aber verhindert uns nach Müller's richtiger Bemerkung [34]) der Helm, welcher nicht der enger an das Haupt anschliessende attische, sondern der hohe korinthische ist, ferner der Umstand, dass unter den uns bekannten Bildern der Athene von Pheidias keines ist, welches man speciell als Vorbild annehmen könnte, endlich eine gewisse Trockenheit und schwunglose Nüchternheit, die aber der Copie zugeschrieben werden kann. Vorpheidiassisch ist aber das Original dieser Statue gewiss nicht, denn das Ideal der Athene in ernster Auffassung ist in demselben durchaus gegeben. Möglich, dass das Bildwerk auf einen der Schüler des grossen Meister's zurückzuführen ist, von denen Alkamenes und Agorakritos Athenebilder gemacht haben, Alkamenes sogar in nicht glücklichem Wettstreit mit seinem Meister. Ueber den Kopf der Göttin sprechen wir am besten in Verbindung mit

[No. 143.] **№ 20. der Pallasbüste Albani.** [C. r. Pf. 2. Po. 1.]

[Aus Villa Albani, später im Louvre, Mus. des Ant. I. 66, jetzt in München, Glyptothek No. 84, pentelischer Marmor 2′ 8″ hoch, vergl. Millin, Mon. inéd. II. 24, Mus. Napol. I. 8, Meyer, Kunstgesch. Taf. 20. A., Müller D. a. K. II. 19. 198. —]

Die Uebereinstimmung mit der Statue von Velletri ist auf den ersten Blick klar, jedoch ist die Arbeit vorzüglicher, obwohl der Charakter des Ernstes und der Strenge derselbe ist. Hierdurch ist bewiesen sowohl, dass die Statue von Velletri Copie, wie dass der Charakter absichtlich gewählt und festgehalten ist.

---

34) „Den hohen Visirhelm haben die Münzen von Korinth und seiner Kolonien, auch Syrakus, von Agathokles, Alexandros, Pyrrhos. Dagegen haben die Münzen Athens fast in allen Formen, sowie die von Velia, Thurii und anderen Orten den niederen anschliessenden Helm mit einem blossen Schirm. Daraus darf man schliessen, dass die albanische Büste und die velletrische Statue nicht zunächst Copien nach Pheidias sein können.“ Müller, Handb. §. 369. Anm. 4.

Um die Schönheit dieses Kopfes zu geniessen, müssen wir ihn uns hoch aufgestellt denken, denn die scharfen Formen der Nase, der Auglider, der Lippen, in denen man eine Nachbildung der Bronze, wie ich glaube mit Unrecht, gesucht hat, sind auf Fernsicht berechnet, welche erreicht war, als das Werk noch unzertrümmert dastand, wo der Kopf der etwa 10füssigen Statue auf etwa 4 Fuss hoher Basis ungefähr 12 Fuss hoch sich befand. Betrachten wir die Züge des Gesichtes genauer, die Stirn, obwohl zum Theil durch die Backenlaschen des emporgehobenen Helmes bedeckt, ist offenbar hoch und klargewölbt gebildet, nach unten über den Augenbrauen weniger vorspringend, als dies bei guten Bildern der Here der Fall ist, welche grade durch die nach unten mächtiger ausgebildete, breitere aber weniger hohe Stirn mehr den Eindruck der Willensstärke machen, während Athene's Stirn mehr die Denkerin bezeichnet. Die Brauen ziehen sich in einem ziemlich flachen Bogen scharf nach der Nasenwurzel hin, und machen daher den Eindruck grösserer Beweglichkeit bei selischer Bewegung der Göttin, als der höher geschwungene Bogen der Brauen bei Aphrodite. Die Augen, nicht soweit geöffnet wie bei Here, unterscheiden sich von dem schmalgezogenen Oval der Augen der Aphrodite durch eine grössere Wölbung vom inneren Winkel aus, wodurch denselben der Charakter des lieblichen Blickes genommen, der des scharfen und festen gegeben wird. Die Nase ist verhältnissmässig lang, völlig grade herabsteigend, mit breitem Rücken anhebend; sie ist es besonders, welche Kraft in die Physiognomie bringt, während die wenig vollen Wangen, der scharfgeschnittene Mund und das starke, etwas eckige Kinn derselben den Charakter der Strenge und des vorwiegenden Ernstes verleiht. Auf die schmucklose Haartracht ist schon oben hingewiesen, nur auf eine solche passt der Helm, wie sie den Eindruck der Grossheit und der Richtung auf das Erhabene bei der Göttin vollendet, welche auf ihren Schmuck keine Zeit verwenden kann, weil sie die Kämpfe der Helden zu leiten, das Wirken der Staatsmänner zu regeln, die Schöpfungen der Künstler zu überwachen hat. —

Ehe wir uns zu den übrigen Pallasbüsten wenden, betrachten wir die verkleinerte Copie einer der berühmtesten Statuen der Göttin, nämlich:

die Strenge, zuweilen Härte der Formen ist absichtlich und der Auffassung des Grundcharakters gemäss; von Starrheit und Steifheit oder Gebundenheit kann keine Rede sein, und dem Stil, der Anschauung und Auffassung nach, steht gewiss Wenig im Wege, ein Vorbild pheidiassischer Kunst in diesem Werke zu erkennen. Dies zu thun aber verhindert uns nach Müller's richtiger Bemerkung [34]) der Helm, welcher nicht der enger an das Haupt anschliessende attische, sondern der hohe korinthische ist, ferner der Umstand, dass unter den uns bekannten Bildern der Athene von Pheidias keines ist, welches man speciell als Vorbild annehmen könnte, endlich eine gewisse Trockenheit und schwunglose Nüchternheit, die aber der Copie zugeschrieben werden kann. Vorpheidiassisch ist aber das Original dieser Statue gewiss nicht, denn das Ideal der Athene in ernster Auffassung ist in demselben durchaus gegeben. Möglich, dass das Bildwerk auf einen der Schüler des grossen Meister's zurückzuführen ist, von denen Alkamenes und Agorakritos Athenebilder gemacht haben, Alkamenes sogar in nicht glücklichem Wettstreit mit seinem Meister. Ueber den Kopf der Göttin sprechen wir am besten in Verbindung mit

[No. 143.] **№ 20. der Pallasbüste Albani.** [C. r. Pf. 2. Po. 1.]

[Aus Villa Albani, später im Louvre, Mus. des Ant. I. 66, jetzt in München, Glyptothek No. 84, pentelischer Marmor 2′ 8″ hoch, vergl. Millin, Mon. inéd. II. 24, Mus. Napol. I. 8, Meyer, Kunstgesch. Taf. 20. A., Müller D. a. K. II. 19. 198. —]

Die Uebereinstimmung mit der Statue von Velletri ist auf den ersten Blick klar, jedoch ist die Arbeit vorzüglicher, obwohl der Charakter des Ernstes und der Strenge derselbe ist. Hierdurch ist bewiesen sowohl, dass die Statue von Velletri Copie, wie dass der Charakter absichtlich gewählt und festgehalten ist.

---

34) „Den hohen Visirhelm haben die Münzen von Korinth und seinen Kolonien, auch Syrakus, von Agathokles, Alexandros, Pyrrhos. Dagegen haben die Münzen Athens fast in allen Formen, sowie die von Velia, Thurii und anderen Orten den niederen anschliessenden Helm mit einem blossen Schirm. Daraus darf man schliessen, dass die albanische Büste und die velletrische Statue nicht zunächst Copien nach Pheidias sein können." Müller, Handb. §. 369. Anm. 4.

Um die Schönheit dieses Kopfes zu geniessen, müssen wir ihn uns hoch aufgestellt denken, denn die scharfen Formen der Nase, der Auglider, der Lippen, in denen man eine Nachbildung der Bronze, wie ich glaube mit Unrecht, gesucht hat, sind auf Fernsicht berechnet, welche erreicht war, als das Werk noch unzertrümmert dastand, wo der Kopf der etwa 10füssigen Statue auf etwa 4 Fuss hoher Basis ungefähr 12 Fuss hoch sich befand. Betrachten wir die Züge des Gesichtes genauer, die Stirn, obwohl zum Theil durch die Backenlaschen des emporgehobenen Helmes bedeckt, ist offenbar hoch und klargewölbt gebildet, nach unten über den Augenbrauen weniger vorspringend, als dies bei guten Bildern der Here der Fall ist, welche grade durch die nach unten mächtiger ausgebildete, breitere aber weniger hohe Stirn mehr den Eindruck der Willensstärke machen, während Athene's Stirn mehr die Denkerin bezeichnet. Die Brauen ziehen sich in einem ziemlich flachen Bogen scharf nach der Nasenwurzel hin, und machen daher den Eindruck grösserer Beweglichkeit bei selischer Bewegung der Göttin, als der höher geschwungene Bogen der Brauen bei Aphrodite. Die Augen, nicht soweit geöffnet wie bei Here, unterscheiden sich von dem schmalgezogenen Oval der Augen der Aphrodite durch eine grössere Wölbung vom inneren Winkel aus, wodurch denselben der Charakter des lieblichen Blickes genommen, der des scharfen und festen gegeben wird. Die Nase ist verhältnissmässig lang, völlig grade herabsteigend, mit breitem Rücken anhebend; sie ist es besonders, welche Kraft in die Physiognomie bringt, während die wenig vollen Wangen, der scharfgeschnittene Mund und das starke, etwas eckige Kinn derselben den Charakter der Strenge und des vorwiegenden Ernstes verleiht. Auf die schmucklose Haartracht ist schon oben hingewiesen, nur auf eine solche passt der Helm, wie sie den Eindruck der Grossheit und der Richtung auf das Erhabene bei der Göttin vollendet, welche auf ihren Schmuck keine Zeit verwenden kann, weil sie die Kämpfe der Helden zu leiten, das Wirken der Staatsmänner zu regeln, die Schöpfungen der Künstler zu überwachen hat. —

Ehe wir uns zu den übrigen Pallasbüsten wenden, betrachten wir die verkleinerte Copie einer der berühmtesten Statuen der Göttin, nämlich:

wölbt, wie fest hinausblickend in die Ferne, der Mund fester geschlossen, auf eine stärkere Bewegung des Gemüthes hinweisend, das Kinn voll und kräftig vorspringend, dabei jedoch die ernste Heiterkeit des gewissen Siegesbewusstsein's über das Antlitz ausgegossen.

[No. 155.] **№ 23. Pallas mit Greifen am Helm.** [C. l. Pf. 1. Po. 1.]

[In England.]

Bei grosser Regelmässigkeit der Züge spricht sich der allgemeine Charakter des Pallasideal's deutlich genug in dieser Büste aus, ohne dass sie individuell motivirt oder durch eine hervortretende Eigenthümlichkeit ausgezeichnet wäre. Zu bemerken ist, dass die Augenhöhlen mit einem fremden Material ausgefüllt waren, weshalb jetzt das eigentliche Auge fehlt.

[No. 156.] **№ 24. Athene agoraia.** [C. Bank r. v. Eingang.]

[Von einer Statue im Louvre, Bouillon Mus. des ant. III. suppl. fig. 1. Clarac. Mus. des sculpt. pl. 320- No. 871, Müller, D. a. K. II. 19. 217.]

So wie die Athene No. 22 einen individuell kriegerischen, so hat diese einen individuell milden Charakter, welcher sich aus der Stellung der Statue vollständig erklärt. Die Göttin steht nämlich in bequemer rednerischer Geberde, die Rechte auf die Hüfte gestützt, die Linke zur Begleitung der Worte gesenkt ausgestreckt. Es ist eine hübsche, aber wie ich glaube doch nicht haltbare Annahme Müller's a. a. O., diese Rede, welche die Göttin eben ausspricht, sei eine Bitte, Athene sei hier als Fürbitterin vor Zeus gefasst, und die Unterlage der Vorstellung könne man in jener Bitte der Athene zu Zeus für die Erhaltung ihrer Stadt Athen finden, welche das Orakel bei Herodot VII. 141. enthält. Wenn Athene zu Zeus bittet, so muss dies entweder zutraulicher, als sein „glauäugiges Töchterchen“, oder es muss, wo es sich um so ernste Dinge handelt, feierlicher, ernster, dringender, mit mehr Spannung und Bewegung im Gesicht und in der Haltung geschehen, als in unserer Statue, in der eine gewisse Lässigkeit unverkennbar ist.

[No. 155 b.] **№ 25. Pallas mit Löwenfell.** [C. l. Pf. 3. oben.]

[Aus Villa Albani; Indicaz. ant. per la Villa Alb. p. 63. No. 608, Fea, Uebers. von Winckelmann's Kunstgesch. I. Taf. 13, Braun, Tages und des Hercules und der Minerva heilige Hochzeit, 1839. Taf. 5.]

Die Büste ist ausgezeichnet und fast einzig durch die blühende Fülle der Formen und den heiteren Ausdruck, sowie durch den als Helm dienenden Löwenkopf, welcher eine Aehnlichkeit mit Omphale noch verstärkt. Braun wurde dadurch auf den Gedanken gebracht, auch in dieser Büste spiegele sich ein inniges mystisches Verhältniss der Athene zu Herakles, welches, in etruskischem Mythus und etruskischer Kunst bestimmt hervortretend, im Kreise des griechischen Wesen's nicht nachzuweisen ist. Vgl. besonders Welcker, Alte Denkmäler III. S. 38 ff. Dass ein Zusammenhang mit Herakles in dieser schönen Büste angedeutet werden sollte, ist freilich durch das Löwenfell sehr nahe gelegt, nur braucht dieser Zusammenhang nicht ein derartiger zu sein, wie ihn Braun statuirt; in den von Welcker zusammengestellten und erläuterten Vasenbildern, in welchen Andere ebenfalls ein Liebesverhältniss fanden, ist nur der Ausdruck eines naïv-freundschaftlichen Verhältnisses zwischen der Schutzgöttin und ihrem Hauptheldén gegeben, und Weiteres erkenne ich auch hier nicht: Pallas hat sich in heiterer Theilnahme mit dem Löwenfell bekleidet, in welchem ihr Herakles seine grossen Thaten gethan, um so in seinem Schmuck den Helden zu ehren. —

[No. 157.] **№ 26. Kleine Büste der Athene.** [C. Bank r. am Eing.]

Ohne besonders hervorzuhebende Merkwürdigkeit, von mildem Gesichtsausdruck.

Schliesslich registriren wir die in dem Glasschrank des Zimmer's A. aufgestellten kleinen Figürchen der Athene nach Bronzen:

[No. 93.] **№ 27. Pallas, Statuette 9″ hoch.**

[No. 93. b.] **№ 28. Dieselbe, ebenso 7″ hoch.**

[No. 93. c.] **№ 29. Köpfchen einer Pallas.**

An die Athenedarstellungen reihen wir die Betrachtung derjenigen der Göttin Roma, welche in verwandtem Idealcharakter gebildet wurde, freilich so, dass bemerkenswerthe Unterschiede hervortreten.

[No. 170.] **№ 30. Colossale Roma.** [C. F. 1. l. Po. 1.]

[Früher in Villa Borghese, Villa Pinciana Stanza V. 23, jetzt im Louvre, Déscript. No. 116, Marmor, 2′ 9″ hoch.]

Bei aller Aehnlichkeit mit Athenebüsten unterscheidet sich dieser Kopf schon äusserlich dadurch von Athenekòpfen, dass am Helm beiderseits die Wölfin mit je einem der Zwillinge nach künstlerischer Freiheit in Relief gebildet ist. Bedeutender aber sind die innerlichen Verschiedenheiten. Das Ideal der Roma steht nämlich in Mitten zwischen dem der Athene und dem Amazonentypus; die strenge Jungfräulichkeit der Pallas ist hier in einen mehr mannweiblichen Typus umgewandelt, der weniger göttliche Ruhe und Ueberlegenheit und mehr nach aussen tretende thätige Kraft zeigt. Dennoch steht grade diese Büste der Athene am nächsten, theilt mit jener den Ernst in dem etwas gesenkten Gesicht und alle wesentlichen Züge; verschieden ist das Haar gebildet, das hier in einem Kranz kurzer Locken das Gesicht umgiebt, und hinten in einen Haarbeutel zusammengefasst ist. Die Bekleidung besteht in einem einfachen Chiton, der sich in grossen Falten um die Brust legt. Die Aegis fehlt natürlich. —

[No. 171.] **№ 31. Roma als Amazone.** [C. l. Pf. 2. Po. 1.]

[Ebendaher, Stanza V. 29 ebenfalls im Louvre, Déscript. No. 170.]

Am Helm wiederum jederseits die Wölfin mit einem der Zwillinge. Der Amazonentypus (vergl. unten No. 108.) tritt weit bestimmter, als in der vorigen Nummer hervor; schon die Bekleidung zeigt wesentliche Verschiedenheit, indem die rechte Schulter und Brust nackt ist, was bei Athene nie vorkommt. Dann aber ist das Gesicht im Ganzen völliger und jünger gefasst, als bei Athene in der Regel, eine strotzende Kraft liegt in den Wangen und im Kinn, ein leiser Zug von Uebermuth auf den Lippen; vergleichen lässt sich am besten die kriegerische Athene oben No. 22.; aber in derselben liegt mehr göttliche Hoheit, herrschende Macht, in diesem Kopfe mehr rasche und vordringende Kraft.

Wir kommen zu dem zweiten von Pheidias vollendeten Idealtypus, dem des Zeus. Pheidias' Zeus in Olympia war des

Künstler's berühmtestes Werk, und galt durch das ganze griechische Alterthum als die höchste Leistung der bildenden Kunst überhaupt, als die vollendetste Verkörperung des höchsten und gewaltigsten Gottes, der sein Gefallen an seiner Darstellung auf des Künstler's Gebet durch einen herabgeschleuderten Blitzstrahl kundgab, wie Pausanias (V. 11. 4) erzählt. Wir haben mannigfaltige Erwähnungen des Zeus in Olympia und manche Andeutungen über seine Gestalt, aber keine Beschreibung, aus der uns mehr als das Allgemeine derselben zu entnehmen möglich wäre, da auch Pausanias, der am ausführlichsten beschreibt (V. 11. 1—4), die Kenntniss des Zeusideal's voraussetzt, und nur Besonderheiten, den Oelkranz im Haar, die Nike auf der Hand und das buntfarbige Scepter, sowie das mit ciselirten und emaillirten Frühlingsblumen geschmückte Gewand des auf ausführlicher beschriebenem Throne sitzenden Gottes hervorhebt. Von anderer Seite her wissen wir, dass die homerischen Verse (Iliad. I. 527 ff.)

ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ᾽ ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
ἀμβρόσιαι δ᾽ ἄρα χαῖται ἐπεῤῥώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ᾽ ἀθανάτοιο, μέγαν δ᾽ ἐλέλιξεν Ὄλυμπον

Pheidias zur Darstellung des Zeus begeistert haben sollen, also grade die Verse, in denen durch einen meisterlich gewählten Zug die ganze Majestät und Kraft des Herrscher's Himmel's und der Erde geschildert wird. Als der friedevolle, sieghafte und siegverleihende Götterkönig ist der olympische Zeus aufzufassen, und erhabene Grösse und Majestät ist der Grundcharakter des Zeusideal's, welches in verschiedenen Variationen, in freundlicher Milde (Meilichios), in thätiger und bewegter Kraft (Gigantomachos) und in strengem Ernste (Horkios) gefasst wurde und für uns am besten erkennbar ist in

[No. 110.] **№ 22. der Zeusmaske von Otricoli.** [C. I. Pf. 3. Po. 1.]

[Gefunden in Otricoli, jetzt im Vatican, Mus. Pio-Clem. VI. 1, Mus. Franc. stat. III. 1, Zoëga in Welcker's Zeitschrift für alte Kunst S. 451 f., Gerhard, Beschreib. Rom's II. 2. S. 225, Müller, D. a. K. II. 1. 1.]

Diese Maske ist ganz besonders geeignet, uns den Begriff des Ideal's, das heisst der Verkörperung einer Idee klar zu machen. Das Ideal entsteht zunächst durch Entfernung und Be-

seitigung alles Zufälligen, Störenden, Mangelhaften in der Bildung des Individuum's, durch Bildung aller Theile nach dem schärfsten Charakterismus und deren Verbindung zu einer Ganzheit und Einheit durch die Schönheit.

Der Charakter unserer Zeusmaske ist ganz der des homerischen *Ζεὺς ὕψιστος, μέγιστος, πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε*, des himmlischen höchsten, aber milden Herrscher's. Dieser Charakter der Grösse und Majestät spricht sich in den Theilen des Gesichtes aus, welche auch bei dem Zeus des Pheidias die Hauptzüge bildeten, im Haarwurf und dem Schwunge der Augenbrauen, sowie in der Stirn, welche beide verbindet. Diese hochgeschwungene, mächtig modellirte Stirn ist der Sitz der Weisheit und des gewaltigen Wollen's; nach unten stark vorgewölbt, nach oben frei aufstrebend, so dass das mähnenartig emporwallende Haar durchaus organisch und nothwendig mit ihr zusammenhangt, gleichsam die Bewegung der Profillinie fortsetzend, *συμπαθούσης τῆς κόμης*, wie Strabon VIII, p. 354 vom Zeus in Olympia sagt. Schlicht gescheiteltes Haar wäre über dieser Stirn eben so unmöglich, wie kurzes krauses. Eben so organisch aber sind die Augenbrauen mit der vorgewölbten Unterstirn verbunden, indem sie einen flachen, nach aussen stark gewölbten Bogen bilden, der das Auge nach innen in geringerer, nach aussen in grösserer Entfernung umgiebt, als in anderen Idealbildern. Nur diese Brauen können energisch bewegt werden, wenn innere Bewegung die Stirn runzelt, nimmer solche, die in gleichmässig glattem Bogen geschwungen wären. So sehr, wie dies Obergesicht heiteren, aber mächtigen Ernst ausdrückt, so sehr ist es geeignet, die heftigsten Bewegungen der Seele erschütternd abzuspiegeln; es ist der Phantasie gewiss nicht schwer, diese Stirn gerunzelt, die Brauen nach der Mitte zusammengezogen, den reichen Lockenkranz bewegt vorwallend zu denken, und so ein Angesicht des Himmelskönig's sich vorzustellen finster und furchtbar wie die Wetterwolke, während aus den Augen, die jetzt ruhig und gross in ungemessene Ferne hinausschaun, und doch Alles in der Nähe wahrzunehmen scheinen, vernichtende Blitze sprühen. Dass aber die Anlage zum Finsteren und zum Gewaltigen nicht überwiegend werde, verhindert der untere Theil des Gesichtes, die blühenden Wangen, über welche die Jahrhunderte ohne Spur hinweggegangen,

der leise geöffnete Mund, (der in unserem Gypsguss leider ein kleines Versehen an der Oberlippe hat,) aus dem Milde und Väterlichkeit spricht, und um den ein Lächeln des erhabenen Erbarmen's mit dem angeschauten Ringen und Treiben der Menschen spielt. Damit aber diese beiden Theile des Gesichtes, dieser doppelte Ausdruck zu einer Einheit verbunden werde, umschliesst der dichtlockige Bart das energisch vorspringende Kinn und vereinigt sich mit dem Lockenkranz, die unteren Theile des Gesichtes mit den oberen verbindend. Diese Verbindung vollendet die Nase, welche mächtig zwischen den Brauen anhebt, in fester Linie herabsinkt, und deren Flügel, leise geschwellt, in sanfter Wölbung sich an den Mittelknorpel anlehnen, so dass die jetzt halb geblähten, wenn innere Bewegung sie schwellte, das erhabene Zürnen der Stirn und der Brauen auf die unteren Theile des Gesichtes übertragen würden. — Bekleidet ist der Gott mit dem über die linke Schulter fallenden Himation, welches den Oberkörper, die breite Brust und mächtige rechte Schulter zu jeder Handhabung des Blitzstrahles frei lässt. —

Anmerkung. Für die Betrachtung des Bildwerkes ist ein entfernter Standpunkt, gegenüber im Saale bei der Artemis von Versailles und zwar bei Mittagsbeleuchtung und Sonnenschein in gedämpftem Licht durch die herabgelassenen Vorhänge nicht dringend genug zu empfehlen.

Wesentlich denselben Charakter zeigen jedoch in viel geringerem Masse die beiden folgenden, nur zu registrirenden Bildwerke:

[No. 111.] **№ 33. Zeusmaske.** [C. I. F. 4.]

und

[No. 112.] **№ 34. Zeusbüste.** [C. Bank r. v. Eing.]

[In Paris, Mus. des Ant. Bustes pl. I. 2.]

Ebenso seien hier ganz kurz noch die im Schranke des Zimmers A. befindlichen kleinen Figürchen des Zeus der Vollständigkeit wegen erwähnt:

[No. 32.] **№ 35. Sitzender Zeus.**

Die gewöhnlichste Darstellung des Gottes, das Scepter in der einen, den Blitz in der anderen Hand, das Himation um die unteren Theile des Körpers geschlagen. —

[No. 33.] **№ 36. Stehender Zeus.**

Weniger häufig, denn thronend als Himmelskönig, ist Zeus stehend gebildet, wo er als Vorsteher politischer Thätigkeit nach Müller's Erklärung, Handb. §. 350. 2 zu fassen ist.

Mit den Büsten und Masken des Himmelszeus vergleichen wir die des Zeus Serapis, einer alexandrinischen, mit Zeus oder mit Hades-Pluton, dem Unterweltszeus, identificirten Unterwelt's- und Fruchtsegengottheit, deren Idealtypus von Bryaxis, dem Genossen des Skopas fixirt worden ist. Vergl. Brunn, Künstlergesch. S. 334 f. An diesen Büsten kann man so recht kennen lernen, wie die Alten es verstanden haben, durch leise Modificationen des Idealtypus den Charakter geistreich nach der Bedeutung umzugestalten.

[No. 113.] **№ 37. Zeus-Serapis.** [C. l. Pf. 5. Po. 3.]

[Im Vatican, Mus. Pio-Clem. VI. 15, Mus. des Ant. I. 60, Zoëga in Welcker's Zeitschrift für alte Kunst S. 454 ff., Gerhard, Beschreibung Rom's II. 2. S. 226.]

Die Gesichtsbildung ist, wie Welcker sagt, von älteren Bildern herabgeerbt und wesentlich die des Zeus; aber die sehr fühlbaren Unterschiede liegen im Ausdruck, der etwas unverkennbar Finsteres hat, in dem Haarwurf, welcher, anstatt frei und mähnenartig emporzustreben, wie ein Schleier über die Stirn wieder herabhangt, den verborgenen, dunkeln Gott zu bezeichnen, endlich in der Bekleidung, welche in dem die Brust ganz umgebenden Chiton besteht, den Zeus niemals trägt, und der ebenfalls den verhüllten, unterirdischen Gott bezeichnet. Auf dem Haupte trägt er den Getraidescheffel (Modius, Kalathos), dessen antiken Boden der Gypsabguss zeigt. In demselben finden sich Löcher eingebohrt zum Einsetzen von 7 metallenen Strahlen, welche dem Serapis gewöhnlich sind.

[No. 114.] **№ 38. Derselbe.** [C. l. Pf. 5. Co. 2.]

[In Berlin, s. Gerhard's Berlin's ant. Bildw. I. No. 62. a.]

Der Charakter, obgleich weniger vorzüglich ausgedrückt, ist derselbe wie der der vaticanischen Büste.

Nachdem wir so die beiden Idealgestalten nebst dem ihnen Verwandten kennen gelernt haben, welche Pheidias' Genius den Ursprung verdanken, haben wir noch eine sehr bedeutende Bil-

derreihe zu betrachten, welche uns desselben Meister's Schaffen, wenn auch auf anderem Felde, doch vielleicht noch directer vor die Augen stellt, ich meine die Tempelsculpturen vom Parthenon, welche, obgleich nicht von Pheidias Meissel, doch gewiss unter seiner speciellen Leitung, wenn nicht nach seinen Zeichnungen und Modellen vollendet sind. Sie können uns daher beinahe pheidiassische Originale vertreten und uns den Stil und die grossartige Weise des Künstler's besser vergegenwärtigen, als selbst die betrachteten Bildwerke, die nur in letzter Instanz auf ihn zurückgehn, selbst aber Copien, Nachahmungen oder Nachbildungen sind, welche von Pheidias' Meisterwerken die Anregung bekamen. Bevor wir aber diese Bildwerke, von denen wir mehre Originalabgüsse besitzen, betrachten, müssen wir uns, da es Tempelsculpturen sind, über deren Stellung und Verhältniss zur Tempelarchitektur vergegenwärtigen, und wenden uns zu dem Zwecke zu

№ 39. dem kleinen Korkmodell des grossen Tempels von Paestum (Poseidonia). [B. r. Post. 1.]

[Litteratur bei Müller's Handbuch §. 80. II. 1—4.]

Der Tempel, dessen Modell hier aufgestellt ist, ist nach vitruvischer Schulbestimmung peripteros, (mit Säulenumgang) hexastylos (mit sechs Säulen in der Front, 13 an der Langseite, die Ecksäulen beide Male gezählt) pycnostylos (nachsäulig, die Intercolumnien 1 $^1/_2$ Säulendicke weit) hypaethros (mit einer Oeffnung im Dach) älterer, strenger dorischer Ordnung, die Säulen 4 untere Durchmesser hoch, 195 $\times$ 79 engl. Fuss gross, mit einer inneren Säulenstellung zum Tragen der Decke. —

Der griechische Tempel (*νάος*) ist nicht wie die christliche Kirche Versammlungsort für die Gemeine, sondern das Haus des Gottes, der Aufstellungsort für das Götterbild; daher entwickelte und erweiterte sich der griechische Tempel von der einfachen Cella aus als Aussenbau, indem zunächst vor den Eingang der Cella eine Säulenstellung zur Bildung eines Vestibul's gelegt (Prostylos), diese an der hinteren Front wiederholt (Amphiprostylos), endlich in einfacher Reihe (Peripteros) oder in doppelter (Dipteros) um die ganze Cella geführt wurde. Kleinere Tempel erhielten im Innern ihr Licht nur durch die Thür, grössere zugleich durch eine Deckenöffnung, welche ihrer Hauptbestimmung

nach der Abzug für den Rauch des grade unter dieser Oeffnung in der Mitte der Cella befindlichen Opferaltar's war; das Götterbild stand im Grunde der Cella hinter dem Altar, also möglichst günstig durch Oberlicht im Helldunkel beleuchtet und von der vor dem Tempel versammelten Gemeine durch die Länge der Cella getrennt.

Die wesentlichen Theile des Tempelbau's sind von unten nach oben folgende: 1)[36]) Das Stereobat, die Basis des ganzen Tempel's, durch welche derselbe in seiner Gesammtheit als Anathem (Weihgeschenk) des Gottes von dem gemeinen Boden abgehoben wurde. 2) Das Stylobat, die gemeinsame Säulenbasis, im Profil als Stufen gebildet, die sich immer in ungrader Zahl finden, damit der zum Tempel Eingehende mit demselben Fuss die letzte wie die erste Stufe betrete. 3) Die Cellawand, 4) aussen umher die Säulenreihe. Die Säulen haben in dorischer Ordnung keine eignen Basen, in ionischer, korinthischer und gemischt-römischer Ordnung haben sie eigne mehrgliedrige Basen. Die Säulen bestehen a) aus dem Stamm, dem tragenden Gliede, der aus einzelnen, in der Mitte verzapften Trommeln aufgebaut wird, nach oben verjüngt, in der Mitte leise geschwellt (Entasis), der Länge nach mit Canneluren (Rhabdosis) versehen, welche die aufstrebende Längenachse der Säule vervielfältigend zur Anschauung bringen sollen; in dorischer Ordnung sind ihrer 20 mit flacher Höhlung und scharfen Stegen, in den anderen Ordnung 24 mit tieferer Höhlung und glatt ausgesparten Stegen. — b) Der Hals (Hypotrachelion) als energisch eingezogenes, durch einen eingeschnittenen Ring bezeichnetes Glied, welches die Concentrirung der tragenden Kraft symbolisirt. — c) Das Capitell (Kephale), welches mit der schrägen Linie seines Profil's zwischen der verticalen der Säulenachse und der horizontalen des Architrav's vermittelt, in dorischer Ordnung aus Ring, Wulst (Echinos) und Platte (Plinthos) besteht. Letztere ist viereckig, um zwischen der runden Säule und dem gradlinigen Architrav den Uebergang zu vermitteln. 5) Der Architrav, der grosse, alle Säulen verbindende, technisch von Mitte zu Mitte gelegte Bal-

---

36) Die Zahlen finden sich am Korkmodell auf kleinen weissen Zetteln nach der Fensterseite und der daran stossenden linken Frontseite.

ken, der im Ornament aussen glatt bleibt, an seiner unteren Fläche von Säule zu Säule als Band oder Kranz ornamentirt ist. 6) Darüber die Triglyphen als kurze Stützen des Dachgesimses; ursprünglich über jeder Säule, später auch über den Intercolumnien; ornamentirt mit Vertikaleinschnitten, einer Art von grosser Cannelur; 6. a) zwischen den Triglyphen liegen die Metopen, ursprünglich offene Räume, später durch eine Marmorplatte, die in die Triglyphen eingelassen und mit Sculptur verziert wird, geschlossen. Im Innern entsprechen den Triglyphen phen die Balken der Celladecke, welche, hier von einer inneren Säulenstellung getragen, mit Marmorplatten bedeckt wurden. Diese Marmorplatten der Decke entsprechen, auslaufend im Aeusseren, 7) dem Dachgesims (Geison), welches stark vorspringt und an seiner unteren Fläche über den Triglyphen mit Tropfen verziert ist, in denen die letzte Erinnerung an die Verticaldimension von Säule und Triglyphon gegeben ist. Gedeckt wurde der Tempel mit einem flach geneigten Dach, welches vorn und hinten 8) ein Giebeldreieck (Aëtos) bildete. Dies war zunächst ebenfalls, wie die Metopen, ein leerer Raum, der eingerahmt wurde durch das auch hier umlaufende Geison und zwei nach der oberen Fläche des Daches geneigten Giebelgeisa. Der leere Raum wurde mit Mauerwerk geschlossen und mit Statuengruppen gefüllt. Gedeckt wurde das Dach mit flachen, durch Hohlziegel verbundenen Ziegeln, oft aus Marmor, die Winkel des Giebeldreiecks schmückten Akroterien auf eigener kleiner Basis, entweder Palmetten oder Geräthe, welche dem Gotte heilig waren, oder Statuetten. —

Zwei Orte, an denen sich Sculptur mit der Architektur verbindet, haben wir so kennen gelernt, die Metopen, welche im Hochrelief gebildet wurden, um der Kraft der Triglyphenstützen zu entsprechen, und den Aëtos, welcher durch Statuengruppen gefüllt wurde. Der dritte Ort für die Sculptur war der um die Cella aussen unter den Deckenbalken umlaufende Fries, der im Basrelief sculpirt wurde, entsprechend der glatten Fläche der Wand. Alle diese architektonischen Sculpturen wurden ihrem Gegenstande nach zu dem im Tempel verehrten Gotte in Bezug gesetzt[37]).

37) Hiegegen ein gewiss nicht stichhaltiger Widerspruch von Ross, das Theseion u. d. Tempel des Ares, Halle 1852. S. 12 ff.

Unser Museum enthält von architektonischer Sculptur Folgendes:

1 a. Liegende Statue des Theseus und 1. b. Kopf des Pferdes vom Gespann der Nacht aus dem östlichen Parthenongiebel, einen weiblichen Kopf vielleicht vom westlichen Giebel.
2. Zwei Metopen vom Parthenon.
3. Vierundzwanzig Friesplatten vom Parthenon, nebst zwei Fragmenten und einem vielleicht zum Parthenonfries gehörenden Reiterfragment.
3. a. Die erhaltenen Theile des Parthenonfrieses in verkleinerter Copie.
4. Zehn Metopen vom Theseion (Tempel des Ares?) in Athen.
5. Friesstücke von dem Tempel der Nike apteros in Athen.
6. Alle Metopenbruchstücke vom Zeustempel in Olympia.
7. Amazonenfries von Genua.
8. Fries vom Apollontempel in Phigalia in verkleinerter Copie.
9. Fries vom choragischen Denkmahl des Lysikrates in Athen.

Wir beginnen unsere Betrachtungen mit den Bildwerken vom Parthenon.

[Neu erworben.] **№ 40. Theseus.** [einstw. D. l. an d. Thür.]

[Litteratur über die Parthenongiebel bei Müller, Handb. §. 118. 2. c. und Welcker, Alte Denkmäler I. S. 67 ff.]

Im östlichen Giebel war nach Welcker's schwerlich umzustossender Auseinandersetzung dargestellt: die Geburt der Göttin Athene, die unmittelbar erwachsen ist, unter den Göttern des Olymp's in der Mitte, und Göttern und Heroen Attika's an beiden Seiten. Unsere Jünglingsfigur ist die vorletzte des linken Flügels, auf sie folgt im Winkel des Giebels Helios, mit seinem Zweigespann aus den Fluthen emportauchend. Unser Jüngling ist sehr verschieden benannt worden, in älterer Zeit nach Taylor Combe Theseus, von Visconti und Leake[38]) Herakles, von Brönd-

38) Visconti zu den Elgin Marbles of the british Museum. Leake, Topographie v. Athen S. 255. d. deutschen Uebers. —

stedt und Forchhammer[39]) Kephalos, von Gerhard[40]) Jakchos, von Welcker endlich Kekrops, während Müller[41]) nur die Benennung Theseus verwirft. Ich kann mich nicht überzeugen, dass zu dieser Verwerfung des ältesten Namen's eine Nöthigung vorhanden sei, halte sie vielmehr nach vielfach wiederholter und genauer Betrachtung des Gypses sowohl, wie nach Erwägung des artistisch-mythischen Zusammenhanges der ganzen Giebelgruppe für die richtigste. Die Benennungen Dionysos (vergl. dagegen Leake, Topographie S. 255 d. d. Uebers.), Jakchos, Kephalos halte ich für beseitigt, sei es auch nur durch die kurzen Bemerkungen Welcker's. Auch Herakles ist in diesem mehr svelten als gedrungenen Körperbau, der besonders im Nacken und in den Schultern anders erwartet werden dürfte, sowie in diesem hinlänglich erhaltenen jugendlichen Kopfe nicht ausgedrückt, und so hätten wir es wesentlich mit dem Welcker'schen Kekrops zu thun. Dass Kekrops, der erste Landeskönig, der Zeuge oder Richter im Streite zwischen Athen und Poseidon, überhaupt passend angebracht sei, wer wird das leugnen? obwohl man ihn eher in dem westlichen Giebel erwarten dürfte, als im östlichen, und, wenn in diesem, dann in der Nähe seiner Töchter, nicht so ganz einsam auf der anderen Seite. Denn, was Welcker betont, wenngleich beide nicht in gemeinsamer Handlung, sondern in Ruhe sind, so ist ihre Verbindung eine über die einmalige Handlung hinausliegende mythische. Schwerlich aber wird auch Jemand in Abrede stellen, dass an und für sich der Landesheros Theseus einen passenden Platz im östlichen Giebelfelde finde, und so handelt es sich nur um die Figur selbst, und darum, ob diese für Theseus passend sei oder nicht. Welcker sagt, die Gestalt drücke nicht die jugendliche Heldenschönheit des Theseus aus, die man in einem Werke des Pheidias erwarten dürfe, dagegen passe für Kekrops „der still ernste, man könnte sagen bürgerliche Gesichtsausdruck", ebenso „die derben, aber nicht vorzugsweise heroisch ausgewirkten Körperformen, die man mit dem jugendlichen Ilissos (Kephissos) ver-

39) Bröndstedt, Reise S. XI. f. — Forchhammer, panathen. Festrede, S. 24.

40) Gerhard, drei Vorlesungen, Berlin 1846. S. 45.

41) Müller, Denkmäler d. a. K. zu Taf. 26. No. 120.

gleichen müsse." Ich gebe das Folgende für Nichts, als den unmittelbaren Eindruck, den mir die Statue gemacht hat, und gestehe, dass mir weder die Heldenkraft, noch die Idealität sowohl des Kopfes wie der Körperformen zu fehlen scheint, die mit Recht für Theseus gefordert wird. Ich weiss mir nichts Mächtigeres vorzustellen, als diesen Knochenbau und diese Musculatur, als diese Schultern, Brust und Schenkel; die Wucht der Glieder aber ist in den fliessenden Umrissen aller Muskeln von innerer Elasticität getragen, welche mitten in der tiefsten Ruhe und Bequemlichkeit die ganze behende Gewalt der Bewegungen ahnen lässt. Wenn dieser Jüngling aufstehn und dem sogenannten borghesischen Fechter gegenübertreten könnte, er würde ihn, trotz der ganzen excentrischen Kraftanstrengung, zurückdrängen und zusammendrücken. Und was sagen die Muskelberge am Torso gegen diese Schultern und gegen diese Schenkel, über deren unvergleichliche Schwellung die Epidermis mit einer naturalistischen Geschmeidigkeit gespannt ist, dass man glauben mag, man könne sie verschieben, und durch sie hindurch das Eisen der Muskeln fühlen. Diese Naturwahrheit in der Bildung der Haut und der unter ihr sichtbar liegenden Hauptadern und den Fetttheilen (s. besonders den linken Schenkel und die Wade, den Bauch und den unteren Theil der linken Schulter) hat Welcker selbst an einem anderen Orte (Arch. Zeitg. 1852. No. 44. S. 487 f.) als einen höchst beachtenswerthen Charakterismus pheidiasischer Kunst selbst in der Bildung von Göttern neuerdings hervorgehoben und mit Glück geltend gemacht; er hat daran erinnert, wie bei dem Bekanntwerden der Marmore vom Parthenon alle Kenner über den Naturalismus in diesen Göttergestalten erstaunten[42]), und hat jenes überaus treffende Wort des Bildhauers Dannecker bekannt gemacht: „sie sind wie auf der Natur geformt, und doch habe ich noch nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen." Wie sollte es uns nun wundern, diese Naturwahrheit in hohem Grade bei einem Heros zu finden, in dessen Adern nicht Ichor, sondern Blut rinnt; wie sollte es uns wundern, wenn gegen diesen Körper uns der Torso wieder marmorn vorkommt, von dem Dannecker gesagt hat, er sei Fleisch, Laokoon Marmor? An diesen Na-

42) Vergl. das Genauere im London philos. Magazine 1822. No. 26 f.

turalismus bei Pheidias müssen wir uns erst gewöhnen, da wir Idealität als Hauptcharakterismus des Künstler's kennen, und diese leicht irrthümlich von dem Gedanken und dem Ganzen der Conception und Composition auf alle specielle Formgebung ohne Unterschied des Gegenstandes und der Absicht der Darstellung übertragen. Und doch kommt grade hier das zur Geltung, was neben dem *μεγαλεῖον* und dem *σεμνὸν* als Charakter von Pheidia's Kunst hervorgehoben wird, das *ἀκριβὲς*, die *ἀκρίβεῖα*, d. h. in Bezug auf Sculptur: Sorgfalt und Schärfe der Formgebung[43]), durch welche allein der grosse Künstler die Gefahr vermied, bei der hohen Idealität seiner Gegenstände und seiner Auffassung schwächlich zu werden. Halten wir an diesem Naturalismus der speciellen Formgebung fest, so wird wahrlich die Idealität in dieser Jünglingsfigur nicht vermisst werden. Ich kann freilich den jugendlichen Kephissos nicht vergleichen, wenigstens nicht anders als in Zeichnungen, und die reichen nicht hin, meine monumentale Kenntniss ist überhaupt beschränkt, und ich bescheide mich namentlich gegen Welcker, nicht endgiltig absprechen zu können; aber das wage ich doch zu behaupten, dass unser Museum kein Monument enthält, welches in gleichem Masse grade „heroisch ausgewirkte“ Körperformen zeigte, wie unser Theseus. Dass ein Gott und obendrein grade ein Flussgott weichere Formen hat, als der Heros, der Bändiger des marathonischen Stieres, dem man es doch soll ansehn können, dass er die Bestie zu zwingen vermochte, wen kann das wundern? Was den Gesichtsausdruck, die Form des Kopfes anlangt, so weiss ich nicht, worin das „Bürgerliche“ liegen soll; der stille Ernst aber, der augenfällig ist, ist gewiss für Jeden, auch für Theseus, den Landesheros, wie für Kekrops, den Landeskönig, der an dieser Stelle im Giebelfeld, ohne in die Handlung einzugreifen, daliegt, passend. — Was die Ergänzung der rechten Hand anlangt, bin ich ganz der Ansicht Welcker's (a. a. O. S. 122), dass ein Skyphos durchaus nicht am Platze ist, auch für eine Keule ist kein Platz; allein möglich scheint es mir, dass die Hand auf ein neben dem rechten Bein auf den Boden gestelltes, von Erz beigefügtes und deshalb ohne Spur verlorenes Schwerdt gestützt war. —

43) Vergl. auch Brunn, Künstlergesch. S. 206 ff.

Aus demselben Giebelfelde des Parthenon besitzen wir noch:

[No. 243.] **№ 41. Den Kopf vom Pferde des Gespann's der Nacht.** [B. Bank 2 r.]

[Vergl. Goethe's Werke Bd. L. S. 106, Böttiger, Kleine Schriften II. 161 ff., Müller, D. a. K. I. 26. g.]

Aus dem rechten Winkel des Ostgiebel's. Zu beachten ist hier die höchste Naturwahrheit in Verbindung mit edelster Auffassung einer schönen Race. Ganz würdigen kann ein solches Werk nur ein Kenner der Natur.

Als No. 41. a. sei hier erwähnt:

[No. 147.] **Kopf im Besitze des Herrn Weber in Venedig, jetzt in Paris,** [C. l. Pf. 2. Co. 2.]

nach seiner Herkunft und seinem Stil zu den Sculpturen des Parthenon gehörig, und als Here vom westlichen Giebel erklärt" Welcker. Vgl. Kunstblatt 1824 S. 92 u. 253, E. Wolff, Bullett. 1831. S. 68, Revue archéol. 1845. p. 832, 1846. p. 335; Müller, D. a. K. I. 27, 122, mit dem ich die Benennung Here für zweifelhaft halte.

Hiernächst wenden wir uns zu den Metopen desselben Tempel's.

[Von den 92 Tafeln sind 15 von der Südseite im brit. Museum, 1 ist im Louvre, Bruchstücke sind in Copenhagen; 32 Tafeln sind von Carrey gezeichnet, einige bei Stuart, andere bei Leake mitgetheilt; an der Vorderseite waren Götterkämpfe, besonders Pallas als Gigantensiegerin, an der südlichen in der Mitte Scenen aus der älteren attischen Mythologie, gegen die Ecken hin die Kentauromachie dargestellt, an der nördlichen Langseite Amazonenkämpfe, an der westlichen wahrscheinlich geschichtliche; vergl. Müller, Handb. §. 118. 2. a. Die Tafeln sind gegen 4′ hoch, der Vorsprung des Hochrelief's bis zu 10″.]

Wir besitzen:

[No. 265, 266.] **№ 42 u. 43. Zwei Metopen der Südseite.** [C. l. u. r. P. oben.]

Die beiden Platten enthalten Scenen der Kentauromachie, links einen Kentauren, der auf der Hochzeit des Peirithoos eine schöne Frau rauben will, rechts den Kampf eines Lapithen gegen einen Kentauren, der ihm würgend den Hals mit dem Arm umschlungen hat und ihn mit seiner Keule oder einem Baumast (die Waffe fehlt) bedroht, während der Mensch

dem Ungethüm das (jetzt fehlende) Schwerdt in den Bug zu stossen im Begriff ist. Adel und Würde in der geraubten Frau, Natürlichkeit in den Kentauren, das heisst eine Darstellung der monströsen Bildung, welche an die Möglichkeit von deren Existenz glauben macht durch eine höchst organische Verbindung des Menschen- und Pferdeleibes, endlich Kraft und Lebendigkeit im Vortrag zeichnen diese Werke auch unter den zahlreichen Wiederholungen desselben Gegenstandes aus.

Schliesslich betrachten wir den Fries der Cella, den wir, soweit er erhalten ist, in kleiner Gypscopie ganz besitzen.

[No. 311.] **№ 44. Fries vom Parthenon.** [B. W. üb. Bk. 1.]

[Litteratur zum Theil bei Müller, Handb. §. 118. 2 c. vergl. dazu H. A. Müller De Panathenaeis, Bonn 1837. S. 101 ff., E. Braun, Annali XXII. Welcker, Arch. Zeitung 1852. No. 44. S. 486 ff. Der Fries war in seiner Gesammtheit 528′ lang bei 3½′ Höhe, davon sind 456′ noch zusammenzusetzen.]

Der Fries des Parthenon stellt den Festzug der Panathenäen, der Göttin Athene Polias und der Stadt Athen grösstes Fest dar, jedoch mit zwei Eigenthümlichkeiten, welche auf's Innigste mit einander in Verbindung stehn. Erstens nämlich sind nicht alle Cäremonien des Festes gebildet, es fehlt vor Allem das Schiff, welches, den von athenischen Jungfrauen gewebten heiligen Peplos als Segel aufgezogen, auf die Burg gebracht wurde. Dies war in dem 3½′ hohen Friesstreifen nicht darstellbar; ohne Weiteres weglassen durfte aber der Künstler diesen Mittelpunkt des Festes nicht, deshalb hat er zweitens den Panathenäenzug von realem auf ideales Gebiet versetzt, indem er in der Mitte der östlichen (Eingangs-) Seite, auf die hin sich von beiden Langseiten der von den Westseite ausgehende Zug bewegt, zwölf Götter thronend als unsichtbar anwesende Beschauer der Festlichkeit angebracht, den heiligen Peplos aber, der nicht fehlen durfte, vom Zuge getrennt in dem Mittelpunkt der Götterversammlung in dem Augenblick gebildet, wo ihn ein Priester einem jungen Mädchen übergiebt, damit ihn diese forttrage oder in das Heiligthum der Göttin bringe. Zugleich übergiebt neben ihm die Priesterin der Polias zweien Arrhephoren oder Ersephoren die geheimen Gegenstände, welche diese verhüllt und ohne zu wissen, was sie trugen, in den Tempel zu bringen hatten. Somit ist die Darstellung der Wirk-

lichkeit entrückt und die Freiheit des Künstler's gerechtfertigt. Betrachten wir die Seiten einzeln[44]).

I. Ostseite. Zunächst finden wir in der Mitte dieser Vorderseite zwölf thronende Götter, denen noch zwei stehende beigegeben sind. Diese zwölf Götter sind, ganz abzusehn von dem verfehlten Versuche Braun's sie als die alten Landeskönige mit ihren Frauen und Töchtern zu erklären, als Götter nach verschiedenen Prinzipien benannt worden. H. A. Müller nahm Bezüge dieser Götter zu den Theilen des Festes an, O. Müller erkannte in ihnen diejenigen, welche auf oder unmittelbar an der Burg ihre Heiligthümer hatten, Welcker in der neuesten Erörterung des Gegenstandes hat neue Namen aufgestellt, welche, alle einzeln betrachtet, unbedingt am richtigsten erscheinen, deren gemeinsames und die ganze Versammlung in ihrer Zusammensetzung rechtfertigendes Prinzip aber noch gefunden werden soll. Wir folgen der Welcker'schen Nomenclatur. 1. links von der Mittelgruppe: a. Zeus, Here und Hebe. Zeus kenntlich sowohl an seiner eigenthümlichen Bekleidung und der würdigen Herrscherhaltung wie auch an den die Lehnen seines Thronsitzes stützenden Sphinxen, welche Pheidias auch unter den Armlehnen des Thrones seines olympischen Zeus angebracht hatte; Here erkennen wir ausser durch ihre Verbindung mit Zeus an den vollen Formen des Körper's und an der charakteristischen Art, wie sie den Schleier zurückschlägt; beiden gesellt ist Here's Tochter Hebe. Bei O. Müller heisst die Gruppe Zeus, Here und Nike. b. Demeter und Triptolemos, sie kenntlich an der Fackel, er an dem bezeichnenden Gestus des Ausruhen's von ländlicher Pflügearbeit. Bei Müller: Demeter Chloë und Hephaistos, weil er das Umschlingen des Knie's für eine Andeutung der Lahmheit nahm. c. Die Dioskuren, als Anakes in Athen verehrt, völlig unverkennbar durch die Art, wie sie getrennt und doch vereinigt neben einander sitzen. Auch bei Müller haben sie diesen Namen. — 2. rechts von der Mittelgruppe: d. Aphrodite Urania und Hephaistos, letzterer als athenischer Bürger und Handarbeiter derb und kräftig gefasst, mit der Schulter auf den Stab gelehnt, den der athe-

44) Die folgenden Ziffern entsprechen gleichen, welche, auf kleine weisse Zettel geschrieben auf den Rahmen angeklebt sind.

nische Bürger täglich zu tragen pflegte; der Tempel der Urania stand neben dem des Hephaistos am Museion, und die Verbindung beider Götter ist schon aus Homer bekannt. Bei Müller: Hygieia und Asklepios. e. Poseidon und Apollon patroos, letzterer als mystischer Sohn der Athene und als Stammgott der Ionier, kenntlich an den Formen des Gesichtes; bei Müller Poseidon und Erechtheus. f. Athene Polias in der Haube (Kekryphalos), Ge kurotrophos und Erechtheus, Athen's Stammvater in Jünglingsgestalt, mit seinen beiden Müttern, Athene der mystischen und Gaia der wirklichen verbunden, von der letzteren als Repräsentant des attischen Volkes auf den herankommenden Zug als Vorbild der Tüchtigkeit und Schönheit gewiesen. Bei Müller Aphrodite, Peitho und Eros. —

An diese Göttergruppe in der Mitte reihen sich zunächst g. jüngere und ältere Männer, auf der Burg, dem Ziel des Festzug's angelangt, im Gespräch über die bevorstehenden Opfer und Wettkämpfe, sowie h. Jungfrauen, welche (in den Urkunden des Schatzes genannte) Anathemata tragen. An der linken Ecke steht i. ein junger Mann, der dem folgenden Zug um die Ecke winkt. —

II. Südseite. (Rahmen links.) a. Opferkühe herbeigeführt. Lücke. b. Zug von Männern und Frauen der Stadt nebst den *γέροντες θαλλοφόροι*. c. Elf Wagen, alle mit 4 Rossen bespannt. Diese Wagen sollen an dem auf den Festzug folgenden Wagenkampfe theilnehmen, ihre Inhaber, theils gerüstet, theils in Chiton und Chlamys, sind attische Jünglinge, welche entweder im Wagensitze stehen, oder, abgesprungen, dem Wagen im Laufe folgen, die Apobaten (vgl. Annali I. S. 156). Neben den Jünglingen stehn, die Zügel haltend, im Wagensitze weibliche Figuren, Siegesgöttinnen, nicht menschliche Mädchen, die Sieghaftigkeit, die Kraft und Geübtheit der Jünglinge auszudrücken, welche sie alle des Sieges in dem folgenden Wettspiel würdig macht. Weil sie alle vortrefflich und siegeswerth sind, deshalb führt die ungeflügelte Nike, in der Mehrzahl dargestellt, ihre Zügel, das durfte der Künstler so darstellen, weil er, wie oben bemerkt, den ganzen Zug auf ideales Gebiet versetzt hat. — d. Reiterei, vorn und hinten im Schritt und ruhigen Trabe, in der Mitte im Paradegalopp, in Gliedern, *κατὰ ζύγα* zu 2, 4, 5, 6, 7, einmal zu 13 Mann breit einhersprengend, wobei die schräge Vor-

deransicht angenommen ist, so dass die Glieder durch die ganz unbedeckt gebildeten Pferde bezeichnet werden. Die Vordersten sind bereits angekommen, die Hintersten sind abgehend gedacht, die Mittleren im Zuge, so dass eine Zeitabfolge im Bildwerk ausgedrückt wird, wozu die nicht auf einmal übersehbare Länge des Frieses berechtigte. Die Bewegungen der Pferde sind ganz die schulgemässen, von Xenophon in seinem Hippikos angegebenen, ruhiger Schritt, Trab (*διατροχάζειν αὐτοφυῆ*) und der Paradegalopp, bei dem die Pferde nach Xenophon's Ausdruck *πομπικοὶ, μετέωροι καὶ λάμπροι* sind, den Hals erhoben, die Vorderbeine emporgeworfen, die Hinterbeine scharf gebogen. Trotzdem ist die Mannigfaltigkeit so gross, dass kein Pferd die Bewegung des anderen genau wiederholt. Die Geschirre waren von Metall und sind verloren, die Löcher, in denen sie befestigt waren, sind vorhanden. Ein Mann schliesst den Zug als Festordner, er entsendet ihn, *προπέμπει*. —

III. Nordseite (Rahmen rechts), wesentlich der südlichen entsprechend. a. Opferstiere, b. Skaphephoren und Askephoren, beide Metoiken, dann c. Auleten und Kitharisten, welche den Zug mit Musik geleiten, d. ältere und jüngere Männer, die Chöre des Festes, e. nach einer Lücke acht Wagen und f. Reiterzug, wie an der Südseite.

IV. Westseite (Mittelrahmen, oben), gedacht im äusseren Kerameikos, von wo der Zug ausging, Vorbereitungen zum Zug, Zäumung und Bändigung der Pferde, Rüstung der Männer. —

In Originalabgüssen besitzen wir folgende Friesstücke:

[No. 285 — 308, 309, 310] No. 45 — 68, 69, 70.

I. Von der Ostseite. [C. Pf. 2 oben.]

1. Einen Theil der Gruppe der Gaia mit dem Knaben Erechtheus, dazu: [an den vatican. Apollon gelehnt]
2. ein ergänzendes, aber nicht genau anpassendes Stück: der rechte Arm der Gaia, dann Athene und Apollon patroos nebst Poseidon. Ferner: [Pf. 1. links.]
3. ein Stück von der Seite nach Norden hin mit Athenerinnen.

II. Von der Nordseite [Eingangswand und gegenüberliegende Schmalwand]

ein Theil des Reiterzuges, die bei Stuart vol. 4. chapter 4. pl. 15 — 25 u. 28 abgebildeten Platten.

III. Von der Westseite [Pf. 1 rechts.]
Jüngling neben einem sich am Bein kratzenden Pferde.

Ausserdem: Fragment, zwei nach der rechten Seite gewandte Männer, die Köpfe mit der Brust, ein bärtiger und ein junger, der ältere stützt Arm und Ellenbogen auf die Schulter des andern, der hinter ihm steht. — Endlich: [D. Hauptwand nach l.]

Fragment eines Reiter's, nach Stil und Form aus dem Panathenäenzuge, aus der Sammlung Giustiniani jetzt im Vatican, [Mus. Chiaram. II. 45, Beschreib. Rom's II. 2. S. 112 No. 854b, auch Dodwell, Alcuni bassiril., Müller, Gött. gel. Anzz. 1840. S. 1445.], der Richtung nach ist dies in sich vollkommen erhaltene Fragment von der Südseite des Frieses, wo der Zug sich von links nach rechts bewegte. —

Der Gleichartigkeit und der inneren Stilverwandtschaft wegen schliessen wir hier gleich die übrigen Tempelskulpturen unseres Museum's an.

[No. 254—264.] **№ 71—81. Zehn Friesstücke vom Theseion in Athen.** [C. Pf. 5 u. 6 l. u. Pf. 5 u. 6 r.]

[Vergl. Müller, Handb. §. 109. 1 u. 118. 2, Denkmäler I. 21. 110.]

Die in unserem Museum aufbewahrten Platten sind von dem westlichen Friese, in welchem die Schlacht der mit Theseus verbündeten Lapithen gegen die Kentauren dargestellt ist, und zwar ist nach der Abbildung bei Müller die erste Gruppe des oberen Streifen's von zwei Personen, einem niedergestürzten Lapithen und einem steinschwingenden Kentauren eingelassen rechts Pf. 6, die zweite von drei Personen mit dem auf den Rücken gestürzten Kentauren links Pf. 6, die dritte von zwei Personen mit dem Kentauren, der den Baumstamm schwingt, rechts Pf. 5, die vierte von zwei Kentauren, welche Kaineus unter einem Felsstücke begraben, links Pf. 5; von unteren Streifen der einzelne Lapith rechts Pf. 5, die nächste Gruppe eines behelmten Lapithen oder Athener's und eines Kentauren ebendas., die dritte Gruppe des auf die Knie gestürzten Menschen und des gegen ihn aufgebäumten Kentauren links Pf. 6, die vierte, eines Kentauren, vor dem ein gefallener Lapith niedersinkt, während ein behelmter Athener ihn von hinten angreift,

links Pf. 5, die sechste Gruppe endlich, ein von einem Lapithen im Bug mit dem Schwerdt verwundeten Kentauren rechts Pf. 6. —

[unbeziffert] **№ 82 u. 83. Zwei Metopen vom Theseion.** [C. Pf. 7 l. u. Pf. 7 r.]

Die beiden Metopen sind die bei Stuart, Ant. of Athens III. ch. 1. pl. B. Fig. 12 u. 13 gezeichneten, welche Herakles Antaios erdrückend und Theseus mit Sinis darstellen.

[No. 312 u. 313 u. 5 neu erw. Stücke.] **№ 84—90. Sieben Friesstücke vom Tempel der Nike apteros in Athen.** [ohne festen Platz]

[S. Müller, Handb. §. 118. S. 109 f., D. a. K. I. 29. 124, Ross und Schaubert, der Tempel der Nike apteros Taf. 11 u. 12, Marbles of the brit. Mus. IX. pl. 7—10.]

Der Fries stellt Amazonenkämpfe und wahrscheinlich geschichtliche Kämpfe unter Griechen dar, die in unserem Museum bewahrten Stücke sind nach der Abbildung in den Marbles of the br. Mus. a. pl. 10, b. pl. 8 links, c. pl. 7 links, d. nicht abgebildet, bei Ross und Schaubert pl. 12.

[No. 267—284.] **№ 91—108. Sämmtliche Bruchstücke von den Metopen des Zeustempel's in Olympia.** [B.]

[Müller, Handb. §. 119. 2, s. besonders Welcker's Abhandlung im Katalog des Museum's S. 151 ff.]

Die Metopen des Zeustempel's in Olympia enthielten Kämpfe des Herakles, die bedeutendsten Stücke sind die folgenden:

[267] Kopf und Nacken des nemeischen Löwen; „unter den rechten Fuss des Sieger's getreten, der noch sichtbar ist, schnaubt die Bestie ihre letzte Wuth aus. Den linken Fuss und die Keule setzt Herakles in ruhender Stellung dicht am Hintertheil des Löwen nieder“ [W.].

[268] „Eine Nymphe auf dem Felsen einer Grotte sitzend, einem der Abenteuer gespannt und heiter zuschauend“. Die Figur hat einen aegisartigen Gegenstand um Brust und Schulter, ist jedoch bestimmt nicht als Athene zu fassen, wie man sie zuerst benannte, sondern drückt nur eine Ortsnymphe, welche, muss dahingestellt bleiben, aus.

[No. 269] „Herakles den Stier bändigend, zum grössten Theil erhalten, eine der Mustergruppen des Alterthums, nachgeahmt an der albanischen Vase (mit den Zwölfkämpfen) und an einem von Zoëga angeführten Sarkophag, sowie auf Münzen von Selinus". [W.]

Die übrigen Stücke sind geringere Fragmente, zum Theil nur Stücke von Gliedmassen, welche Welcker auf's Genaueste registrirt hat. —

[Neu erworben.] **№ 103 — 105. Drei Stücke vom Amazonenfries aus Genua.** [D. Eingangswand.]

[Vergl. Monum. dell' Inst. vol. V, pl. 1—3, Annali XIX, p. 74 ff.]

Man hat in diesem Amazonenfries eine Wiederholung des auf Skopas mit Unrecht zurückgeführten Frieses von Budrun (Halikarnassos, Mausoleum) erkennen wollen, jedoch sind die Figuren viel vorzüglicher als in dem Budrun'schen Friese, wenngleich die Composition an Reichthum hinter den herrlichen Sculpturen vom Theseion und Niketempel zurückstehn.

[No. 311.] **№ 106. Verkleinerte Copie des Frieses vom Tempel des Apollon in Phigalia.** [B. über Bank 4. a.]

[Müller, Handb. §. 119. 3, D. a. K. I. 28. 123 a. b. c.]

Der Fries lief über den ionischen Säulen um das Hypaethron, er ist, ziemlich vollständig erhalten, im britischen Museum und stellt in Hochrelief eine Amazonen- und eine Kentaurenschlacht dar, zwischen beiden Apollon und Artemis, als hilfreiche Götter auf einem Hirschgespann herbeieilend. In der Kentauromachie findet sich die Gruppe des von zwei Kentauren mit einem Felsblock überstürzten Kaineus ganz ähnlich, wie am Theseion; bemerkenswerth ist auch noch jener Kentaur, der, seiner doppelten Natur gemäss vorn sich als Mensch gegen einen Lapithen vertheidigt, der ihm das Schwert in den Bug rennt, während er gegen einen zweiten mit den Pferdehufen ausschlägt. Auch in allen diesen Figuren Fülle des köstlichsten Lebens und die höchste Mannigfaltigkeit der Erfindung.

Zum Schlusse der architektonischen Sculpturen betrachten wir:

[No. 314.] **№ 107. Den Fries vom choragischen Denkmal des Lysikrates.** [ohne festen Platz.]

[Müller, Handb. §. 128. 6, D. a. K. I. 87, 150.]

Das im griechischen Befreiungskriege zerstörte Gebäude, zu welchem dieser Fries gehörte, war eines jener Tempelchen, welche nach Pausan. I. 20, 1 ff. in der sogenannten Tripodenstrasse in Athen standen, und welche den Zweck hatten, den choragischen Siegespreis, den ehernen Dreifuss zu tragen. Das ganze Gebäude ist abgebildet bei Stuart, Ant. of Athens I. 4 pl. 10, die Details auf den folgenden Tafeln. Der Fries läuft in einem Kreise um das Gebäude; sein Gegenstand ist die Züchtigung der thyrrhenischen Seeräuber, welche Dionysos überfallen hatten, und welche zum Theil in Delphine verwandelt, zum Theil von den Satyrn aus dem Gefolge des Gottes verfolgt und mit abgerissenen Baumästen geschlagen werden, während der Gott, grösser gebildet, als die anderen Figuren, ruhig in der Mitte sitzt und seinen Löwen liebkos't. Die Figuren sind lebensvoll und kräftig bewegt gezeichnet, die Verbindung der menschlichen mit der Delphinsgestalt in den verwandelten Thyrrhenern äusserst glücklich, dennoch aber bemerken wir im Vergleich zu den älteren Sculpturen, die wir so eben betrachtet haben, eine viel geringere Sorgfalt der Detailarbeit und geringere Naturwahrheit in der Formgebung. Das Relief gehört nach der Inschrift in Ol. 111. 2. —

Ehe wir diese unter Pheidias leuchtenden Namen gestellte Abtheilung unserer Betrachtungen schliessen, müssen wir noch ein Werk besprechen, welches vielfach auf den grossen Meister zurückgeführt worden ist, nämlich

[No. 79.] **№ 108. Die Matteische Amazone.** [C. Mitte, Po. 8.]

[Im Vatican aus Villa Mattei, harter griechischer Marmor (grecchetto), 6′ 4″ hoch; vergl. Mus. Pio-Clem. II. 38. Beschreibung Rom's II. 2. S. 168. No. 18; St. Victor, Mus. des Ant. II. 10; Piranesi, Statue 37, Mus. Franc. III. 14; Meyer, zu Winckelmann's Kunstgesch. IV. S. 353 ff. und in seiner eigenen Kunstgesch. I. 289; Müller, Handb. §. 121, 2, D. a. K. I. 31. 138 a. (der daselbst 138 b. abgebildete geschnittene Stein ist verschwunden und von sehr zweifelhafter Echtheit, also zur Restauration nicht zu gebrauchen);

Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. der Wiss. 1840. I. S. 32 ff. Ergänzt sind: das rechte Bein mit einem Theile des Knie's bis an den Knöchel, die beiden Arme, die Nase, das Kinn und die Unterlippe, der Hals ist von zweifelhafter Beschaffenheit, oder nach St. Victor a. a. O. mal attaché. Zu dieser Statue:]

[No. 79 a.] **№ 108 a. Fragment einer Wiederholung des Oberkörper's bis an den Gürtel.** [das.]

[Gefunden in Trier und daselbst aufbewahrt.]

Nach der Künstleranekdote bei Plinius XXXIV. 53 sollen vier gleichzeitige Künstler verschiedener Städte[46]), Pheidias, Polykleitos, Kresilas und Phradmon in Ephesos mit Amazonenstatuen aus Erz gewetteifert haben, und, indem jeder seine Arbeit für die vorzüglichste hielt, der des Polykleitos den zweiten, der des Pheidias den dritten Preis zuerkannt haben. Nach der Berühmtheit der Werke werden wohl mit Recht mehre der erhaltenen Amazonenstatuen auf diese als Vorbilder zurückgeführt, die unsern auf die des Polykleitos oder die des Pheidias. Die Amazone des Pheidias, an der besonders der Umriss des Gesichtes und die Bildung des Nacken's gerühmt wird, stand auf eine Lanze gestützt; und es ist immerhin am wahrscheinlichsten, dass auch unsere Amazone in dieser Stellung gewesen sei, ehe eine sinnlose Restauration ihr den Arm über den Kopf legte. Freilich darf nicht verschwiegen werden, dass für das Aufstützen auf eine rechts stehende Lanze der rechte Arm auch in den echten Theilen reichlich stark erhoben, die Linie der Schultern stark geneigt ist, dass die den Arm tragenden Muskeln des Rücken's und der Seite etwas stark gespannt erscheinen, während in der Regel die aufgestützten Lanzen und Scepter niedriger gefasst werden; doch kommen einzelne Beispiele von hoch gefassten Stützen vor, welche eine ungefähr gleiche Lage der Muskeln hervorbringen, s. z. B. die Here bei Müller, D. a. K. II. 4. 56. Den Amazonentypus können wir auch abgesehn von den Ergänzungen und Restaurationsvorschlägen in dieser vortrefflichen Statue studiren. Dieser Typus ist die durchgeführte Mannweiblichkeit, oder eine

46) Diversis civitatibus geniti nach O. Müller's sicher richtiger Emendation des sachlich unrichtigen und im Context unsinnigen diversis aetatibus geniti der Handschriften.

Formgebung des weiblichen Körper's, welche mit derbem Knochenbau und blühendster Fülle des Fleisches eine über weibliche Natur hinausgehende Ausarbeitung der bewegenden Muskeln, namentlich in den Extremitäten verbindet. Die Fülle der Gesundheit ist im Busen und in den nackten Theileu des Rücken's erkennbar, in den Schultern beginnt bereits die Herausbildung der Muskeln, welche im freilich ergänzten, aber den Formen nach nicht schlecht ergänzten Arm und besonders in dem echten linken Bein hervortritt, während auch der an Pheidias Statue als Sitz der Kraft besonders charakteristische Nacken auch an unserer Statue über weibliches Mass hinausgeht. Zu dieser Kraft und Elasticität der Formen, welche rasche Bewegung anzeigen, stimmt dann der leichte und aufgeschürzte Chiton, mit welchem die Reiterin und Kriegerin bekleidet ist; die Reiterin bezeichnet besonders noch der Riemen um den linken Fuss, der zur Befestigung des Sporn's diente. Die Waffen sind, bis auf den umgehängten Köcher, abgelegt, der Helm liegt links am Boden, der halbmondförmige Schild (pelta) und die Streitaxt lehnen an den Baumstamm, welcher der Figur zur Stütze dient. Im Gesichte ist bei schönen, aber herben, sehr markirten Formen vollständige Ruhe gespiegelt. —

III. Polykleitos.

Neben dieser durch Pheidias auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gebrachten attischen Kunst steht sehr bedeutend die in Polykleitos auf ihrer Höhe repräsentirte Kunstschule von Argos. Polykleitos, der sein Hauptwerk, die Here von Argos, um Ol. 90 (420 v. Chr.) aufstellte und der dritte grosse Schüler des Agelades ist, in kurzen Worten zu charakterisiren ist fast noch schwieriger als Pheidias' Kunstcharakter so zu bezeichnen. Dennoch dürfen wir von Brunn's (Künstlergeschichte S. 217 ff.) nur in Einzelheiten zu modificirender Erörterung Polykleitos als den Künstler bezeichnen, welcher in genreartigen Gegenständen [47])

---

47) Der Diadumenos, der Doryphoros, der s. g. Kanon, der talo incessus, die Astragalizonten u. a. m. —

die vollendet harmonische Schönheit des menschlichen Körper's, namentlich des jugendlichen, eben so weit entfernt von Derbheit wie von Weichlichkeit, nach feinster Beobachtung und Berechnung der Proportionen aller Theile und in voller Würde und hohem Ernste in mustergiltigen Werken zur Anschauung bringt, dem dagegen der gewaltige Genius sowie die vielumfassende Phantasie eines Pheidias abgeht, so dass er, in die Darstellung der Menschengestalt und in der technischen Vollendung unerreicht, in der Darstellung hochidealischer Gegenstände, namentlich in Götterbildungen hinter Pheidias zurücksteht und personenreiche Werke nicht unternommen hat. Von Götterbildern, welche sicher unserem Polykleitos angehören, sind nur zwei bekannt, ein Hermes, der füglich als den genreartigen Gegenständen nahestehend gefasst werden darf, und die Here von Argos, mit welcher der Künstler sowohl in der Technik der Goldelfenbeinbildnerei, wie in der Wahl des Gegenstandes den Kreis des Pheidias betreten hat, und zwar so, dass sein Werk würdig ist, mit den Schöpfungen des grösseren Zeitgenossen verglichen zu werden. Die Göttin war thronend gebildet, fast ganz bekleidet, jedoch mit nakten Armen, das Scepter mit dem an den *ἱερος γάμος* erinnernden Kuckuk in der einen, den Granatapfel als Symbol der Fruchtbarkeit in der anderen Hand, im Haar einen Stephanos (gleichmässig um das Haupt umlaufende Metallkrone ohne Zacken), auf dem die Chariten und Horen in Relief gebildet waren. Das Ideal der Here aber, wie wir es uns von Polykleitos ausgehend denken dürfen, ist das der vollendeten, massvollen und hohen Weiblichkeit; Here ist weder Jungfrau noch Mutter, sondern Gattin im vollen Sinne, Gattin des Zeus und würdevolle Königin des Olympos. Das vorzüglichste Abbild dieses Idealtypus besitzen wir freilich nicht in einer Statue, wohl aber in der Colossalbüste der:

[No. 148.] **№ 109. Here Ludovisi.** [C. Bank 3.]

[Villa Ludovisi in Rom, griech. Marmor, 3′ 8″ hoch; s. Winckelmann, Werke IV. Taf. 7. 6, Goethe, Werke XXVII. 244, XXIX. 324, Meyer, Kunstgeschichte Taf. 20, Müller, D. a. K. II. 4. 54.]

Goethe sagt: „Keiner unserer Zeitgenossen, der zum ersten Male vor dies Bild hintritt, darf behaupten, dass er diesem Anblick gewachsen sei“, und obgleich wir das eigentlich von jedem

griechischen Idealbilde, namentlich denen des Zeus, der Athene, des Apollon sagen können, so hat es seine ganz besondere Wahrheit bei dieser Here, bei der sich eine gewisse Starrheit erst bei oft wiederholter Betrachtung aus einiger Entfernung als eine Grossheit offenbart, welche über unsere modernen Vorstellungen hinausgeht. Haben wir uns an den Anblick des gewaltigen Bildes gewöhnt, so werden wir uns gewiss gestehn, dass die Majestät der Himmelskönigin und die vollendete, völlig erblühte und wie unvergänglich blühende Weiblichkeit der Ehegattin Zeus' nicht vollkommnere Form gewinnen konnte, als in dieser Büste. Winckelmann erinnert daran, dass in dem herrschenden Blick der grossgeöffneten, vollen Augen die homerische *βοῶπις* ausgedrückt sei, und weis't uns auf den gebieterischen Mund der Göttin; aber das reicht, wie auch Welcker bemerkt, so wenig aus, den Charakter dieses Bildes zu bestimmen, wie die Phrase der Meyer'schen Note (zu dieser Stelle Winckelmann's): „unvergleichlich gross und erhaben, und doch lieblich (?) und über alle Massen schön." Versuchen wir es, uns diese Schönheit in ihrer Eigenthümlichkeit zum Bewusstsein zu bringen, so finden wir zunächst die Stirn, mit der der Athene verglichen, weniger hoch, dagegen mehr gewölbt, und namentlich nach der Mitte und nach unten zu stärker vortretend; indem hiedurch, wie bei der Zeusbüste von Otricoli, die Augenbrauen mächtiger beweglich erscheinen, gewinnt die Stirn einen Ausdruck subjectiverer, mehr von energischem Wollen als von tiefem Denken beherrschter Gestaltung. Dazu stimmt dann das grosse, volle Auge durchaus, welches, stolz in die Ferne hinausblickend, die ganze, selbstbewusste Würde der Königin enthält, während die mit mächtigem, gradem Rücken herniedersteigende Nase den Zug von Strenge von den Brauen auf die unteren Theile des Gesichtes überträgt, die ihn in dem Munde aufnehmen und fortsetzen, von dem man weit eher ein strenge gebietendes aber grosses Wort, als ein mildes Lächeln erwartet. In dem kraftvoll vorspringenden Kinn wiederholt sich der Charakter der Willensstärke und Grossheit; sanfter dagegen sind die vollen Wangen gestaltet, deren Fülle und blühende Kraft in der dichteren und krauseren Masse des Haar's sich wiederholt, das ungekünstelt zurückgestrichen wie bei Athene, aber in weit reicherem Kranze die Stirn umfasst und auf den Nacken herunterfällt. Ein solcher Kopf kann auf

einem zarten und schlanken Halse nicht getragen werden, wie er Aphrodite eigen ist, er sitzt auf einem Nacken, den Nichts zu beugen vermag, und dessen erhabene Kraft nur eine geringe, fast unmerkliche Einbiegung der seitlichen Profillinie zulässt, während die vordere Fläche der Kehle in sanfter Rundung heruntersteigt und uns die Fülle des blühenden Busen's ahnen lässt. Im Haar trägt die Göttin eine mit Anthemien verzierte Stephane, deren Reliefschmuck nach Welcker's Ausdruck als ein religiös sehr bedeutendes Zeichen die Göttin als die Mutter alles Lebendigen charakterisirt. Ein Zug von Wehmuth in den Zügen, von dem Welcker redet, hat mir nie zur Anschauung kommen wollen, obwohl der Ernst des Ausdruck's unabänderlich erscheint. Ein grosses Geheimniss der Kunst aber liegt noch in diesem Kopfe, nämlich dass es unmöglich erscheint, der Göttin ein bestimmtes Lebensalter zuzusprechen, und ebenso unmöglich, diesen Kopf in einem früheren oder in einem späteren Lebensalter zu denken. Dass doch der Grieche es vermochte, in den rein menschlichen Formen seiner Götter diese zugleich „unalternd stets und unsterblich“ zu bilden! —

Ausser diesem höchsten Ideal der Here besitzt das Museum noch einige Büsten, welche, bis auf eine, vergleichungsweise unbedeutend sind; diese eine ist:

[Neu erworben.] **№ 110. Here des neapeler Museum's.** [Daselbst.]

[Vergl. H. Brunn, Bullettino dell' Inst. 1846. S. 122 ff., ungenügende Abbildung im Mus. Borbon. V. 9. 2.]

Brunn versucht in geistreicher Weise die Formen dieses Kopfes aus der homerischen Bezeichnung der *βοῶπις πότνια Ἥρη* abzuleiten und ihn auf das Ideal des Polykleitos zurückzuführen. Ohne dass ich im Geringsten bestreiten will, dass eine solche Ableitung eines Götterideal's aus einem homerischen Epitheton sehr wohl möglich sei, und, mit Brunn, vollkommen überzeugt, dass die Anregung zu den bedeutendsten Werken für die Künstler in einer homerischen Stelle, ja in einem Worte des Dichter's liegen kann, was oben bei Pheidias anerkannt worden ist, so glaube ich doch, dass diesem Herekopfe die Ableitung aus den angeführten Worten, in denen Brunn die Charakterismen der

griechischen Idealbilde, namentlich denen des Zeus, der Athene, des Apollon sagen können, so hat es seine ganz besondere Wahrheit bei dieser Here, bei der sich eine gewisse Starrheit erst bei oft wiederholter Betrachtung aus einiger Entfernung als eine Grossheit offenbart, welche über unsere modernen Vorstellungen hinausgeht. Haben wir uns an den Anblick des gewaltigen Bildes gewöhnt, so werden wir uns gewiss gestehn, dass die Majestät der Himmelskönigin und die vollendete, völlig erblühte und wie unvergänglich blühende Weiblichkeit der Ehegattin Zeus' nicht vollkommnere Form gewinnen konnte, als in dieser Büste. Winckelmann erinnert daran, dass in dem herrschenden Blick der grossgeöffneten, vollen Augen die homerische *βοῶπις* ausgedrückt sei, und weis't uns auf den gebieterischen Mund der Göttin; aber das reicht, wie auch Welcker bemerkt, so wenig aus, den Charakter dieses Bildes zu bestimmen, wie die Phrase der Meyer'schen Note (zu dieser Stelle Winckelmann's): „unvergleichlich gross und erhaben, und doch lieblich (?) und über alle Massen schön.“ Versuchen wir es, uns diese Schönheit in ihrer Eigenthümlichkeit zum Bewusstsein zu bringen, so finden wir zunächst die Stirn, mit der der Athene verglichen, weniger hoch, dagegen mehr gewölbt, und namentlich nach der Mitte und nach unten zu stärker vortretend; indem hiedurch, wie bei der Zeusbüste von Otricoli, die Augenbrauen mächtiger beweglich erscheinen, gewinnt die Stirn einen Ausdruck subjectiverer, mehr von energischem Wollen als von tiefem Denken beherrschter Gestaltung. Dazu stimmt dann das grosse, volle Auge durchaus, welches, stolz in die Ferne hinausblickend, die ganze, selbstbewusste Würde der Königin enthält, während die mit mächtigem, gradem Rücken herniedersteigende Nase den Zug von Strenge von den Brauen auf die unteren Theile des Gesichtes überträgt, die ihn in dem Munde aufnehmen und fortsetzen, von dem man weit eher ein strenge gebietendes aber grosses Wort, als ein mildes Lächeln erwartet. In dem kraftvoll vorspringenden Kinn wiederholt sich der Charakter der Willensstärke und Grossheit; sanfter dagegen sind die vollen Wangen gestaltet, deren Fülle und blühende Kraft in der dichteren und krauseren Masse des Haar's sich wiederholt, das ungekünstelt zurückgestrichen wie bei Athene, aber in weit reicherem Kranze die Stirn umfasst und auf den Nacken herunterfällt. Ein solcher Kopf kann auf

einem zarten und schlanken Halse nicht getragen werden, wie er Aphrodite eigen ist, er sitzt auf einem Nacken, den Nichts zu beugen vermag, und dessen erhabene Kraft nur eine geringe, fast unmerkliche Einbiegung der seitlichen Profillinie zulässt, während die vordere Fläche der Kehle in sanfter Rundung heruntersteigt und uns die Fülle des blühenden Busen's ahnen lässt. Im Haar trägt die Göttin eine mit Anthemien verzierte Stephane, deren Reliefschmuck nach Welcker's Ausdruck als ein religiös sehr bedeutendes Zeichen die Göttin als die Mutter alles Lebendigen charakterisirt. Ein Zug von Wehmuth in den Zügen, von dem Welcker redet, hat mir nie zur Anschauung kommen wollen, obwohl der Ernst des Ausdruck's unabänderlich erscheint. Ein grosses Geheimniss der Kunst aber liegt noch in diesem Kopfe, nämlich dass es unmöglich erscheint, der Göttin ein bestimmtes Lebensalter zuzusprechen, und ebenso unmöglich, diesen Kopf in einem früheren oder in einem späteren Lebensalter zu denken. Dass doch der Grieche es vermochte, in den rein menschlichen Formen seiner Götter diese zugleich „unalternd stets und unsterblich“ zu bilden! —

Ausser diesem höchsten Ideal der Here besitzt das Museum noch einige Büsten, welche, bis auf eine, vergleichungsweise unbedeutend sind; diese eine ist:

[Neu erworben.] **№ 110. Here des neapeler Museum's.** [Daselbst.]

[Vergl. H. Brunn, Bullettino dell' Inst. 1846. S. 122 ff., ungenügende Abbildung im Mus. Borbon. V. 9. 2.]

Brunn versucht in geistreicher Weise die Formen dieses Kopfes aus der homerischen Bezeichnung der βοῶπις πότνια Ἥρη abzuleiten und ihn auf das Ideal des Polykleitos zurückzuführen. Ohne dass ich im Geringsten bestreiten will, dass eine solche Ableitung eines Götterideal's aus einem homerischen Epitheton sehr wohl möglich sei, und, mit Brunn, vollkommen überzeugt, dass die Anregung zu den bedeutendsten Werken für die Künstler in einer homerischen Stelle, ja in einem Worte des Dichter's liegen kann, was oben bei Pheidias anerkannt worden ist, so glaube ich doch, dass diesem Herekopfe die Ableitung aus den angeführten Worten, in denen Brunn die Charakterismen der

griechischen Idealbilde, namentlich denen des Zeus, der Athene, des Apollon sagen können, so hat es seine ganz besondere Wahrheit bei dieser Here, bei der sich eine gewisse Starrheit erst bei oft wiederholter Betrachtung aus einiger Entfernung als eine Grossheit offenbart, welche über unsere modernen Vorstellungen hinausgeht. Haben wir uns an den Anblick des gewaltigen Bildes gewöhnt, so werden wir uns gewiss gestehn, dass die Majestät der Himmelskönigin und die vollendete, völlig erblühte und wie unvergänglich blühende Weiblichkeit der Ehegattin Zeus' nicht vollkommnere Form gewinnen konnte, als in dieser Büste. Winckelmann erinnert daran, dass in dem herrschenden Blick der grossgeöffneten, vollen Augen die homerische βοῶπις ausgedrückt sei, und weis't uns auf den gebieterischen Mund der Göttin; aber das reicht, wie auch Welcker bemerkt, so wenig aus, den Charakter dieses Bildes zu bestimmen, wie die Phrase der Meyer'schen Note (zu dieser Stelle Winckelmann's): „unvergleichlich gross und erhaben, und doch lieblich (?) und über alle Massen schön.“ Versuchen wir es, uns diese Schönheit in ihrer Eigenthümlichkeit zum Bewusstsein zu bringen, so finden wir zunächst die Stirn, mit der der Athene verglichen, weniger hoch, dagegen mehr gewölbt, und namentlich nach der Mitte und nach unten zu stärker vortretend; indem hiedurch, wie bei der Zeusbüste von Otricoli, die Augenbrauen mächtiger beweglich erscheinen, gewinnt die Stirn einen Ausdruck subjectiverer, mehr von energischem Wollen als von tiefem Denken beherrschter Gestaltung. Dazu stimmt dann das grosse, volle Auge durchaus, welches, stolz in die Ferne hinausblickend, die ganze, selbstbewusste Würde der Königin enthält, während die mit mächtigem, gradem Rücken herniedersteigende Nase den Zug von Strenge von den Brauen auf die unteren Theile des Gesichtes überträgt, die ihn in dem Munde aufnehmen und fortsetzen, von dem man weit eher ein strenge gebietendes aber grosses Wort, als ein mildes Lächeln erwartet. In dem kraftvoll vorspringenden Kinn wiederholt sich der Charakter der Willensstärke und Grossheit; sanfter dagegen sind die vollen Wangen gestaltet, deren Fülle und blühende Kraft in der dichteren und krauseren Masse des Haar's sich wiederholt, das ungekünstelt zurückgestrichen wie bei Athene, aber in weit reicherem Kranze die Stirn umfasst und auf den Nacken herunterfällt. Ein solcher Kopf kann auf

einem zarten und schlanken Halse nicht getragen werden, wie er Aphrodite eigen ist, er sitzt auf einem Nacken, den Nichts zu beugen vermag, und dessen erhabene Kraft nur eine geringe, fast unmerkliche Einbiegung der seitlichen Profillinie zulässt, während die vordere Fläche der Kehle in sanfter Rundung heruntersteigt und uns die Fülle des blühenden Busen's ahnen lässt. Im Haar trägt die Göttin eine mit Anthemien verzierte Stephane, deren Reliefschmuck nach Welcker's Ausdruck als ein religiös sehr bedeutendes Zeichen die Göttin als die Mutter alles Lebendigen charakterisirt. Ein Zug von Wehmuth in den Zügen, von dem Welcker redet, hat mir nie zur Anschauung kommen wollen, obwohl der Ernst des Ausdruck's unabänderlich erscheint. Ein grosses Geheimniss der Kunst aber liegt noch in diesem Kopfe, nämlich dass es unmöglich erscheint, der Göttin ein bestimmtes Lebensalter zuzusprechen, und ebenso unmöglich, diesen Kopf in einem früheren oder in einem späteren Lebensalter zu denken. Dass doch der Grieche es vermochte, in den rein menschlichen Formen seiner Götter diese zugleich „unalternd stets und unsterblich" zu bilden! —

Ausser diesem höchsten Ideal der Here besitzt das Museum noch einige Büsten, welche, bis auf eine, vergleichungsweise unbedeutend sind; diese eine ist:

[Neu erworben.] **№ 110. Here des neapeler Museum's.** [Daselbst.]

[Vergl. H. Brunn, Bullettino dell' Inst. 1846. S. 122 ff., ungenügende Abbildung im Mus. Borbon. V. 9. 2.]

Brunn versucht in geistreicher Weise die Formen dieses Kopfes aus der homerischen Bezeichnung der *βοῶπις πότνια Ἥρη* abzuleiten und ihn auf das Ideal des Polykleitos zurückzuführen. Ohne dass ich im Geringsten bestreiten will, dass eine solche Ableitung eines Götterideal's aus einem homerischen Epitheton sehr wohl möglich sei, und, mit Brunn, vollkommen überzeugt, dass die Anregung zu den bedeutendsten Werken für die Künstler in einer homerischen Stelle, ja in einem Worte des Dichter's liegen kann, was oben bei Pheidias anerkannt worden ist, so glaube ich doch, dass diesem Herekopfe die Ableitung aus den angeführten Worten, in denen Brunn die Charakterismen der

griechischen Idealbilde, namentlich denen des Zeus, der Athene, des Apollon sagen können, so hat es seine ganz besondere Wahrheit bei dieser Here, bei der sich eine gewisse Starrheit erst bei oft wiederholter Betrachtung aus einiger Entfernung als eine Grossheit offenbart, welche über unsere modernen Vorstellungen hinausgeht. Haben wir uns an den Anblick des gewaltigen Bildes gewöhnt, so werden wir uns gewiss gestehn, dass die Majestät der Himmelskönigin und die vollendete, völlig erblühte und wie unvergänglich blühende Weiblichkeit der Ehegattin Zeus' nicht vollkommnere Form gewinnen konnte, als in dieser Büste. Winckelmann erinnert daran, dass in dem herrschenden Blick der grossgeöffneten, vollen Augen die homerische βοῶπις ausgedrückt sei, und weis't uns auf den gebieterischen Mund der Göttin; aber das reicht, wie auch Welcker bemerkt, so wenig aus, den Charakter dieses Bildes zu bestimmen, wie die Phrase der Meyer'schen Note (zu dieser Stelle Winckelmann's): „unvergleichlich gross und erhaben, und doch lieblich (?) und über alle Massen schön.“ Versuchen wir es, uns diese Schönheit in ihrer Eigenthümlichkeit zum Bewusstsein zu bringen, so finden wir zunächst die Stirn, mit der der Athene verglichen, weniger hoch, dagegen mehr gewölbt, und namentlich nach der Mitte und nach unten zu stärker vortretend; indem hiedurch, wie bei der Zeusbüste von Otricoli, die Augenbrauen mächtiger beweglich erscheinen, gewinnt die Stirn einen Ausdruck subjectiverer, mehr von energischem Wollen als von tiefem Denken beherrschter Gestaltung. Dazu stimmt dann das grosse, volle Auge durchaus, welches, stolz in die Ferne hinausblickend, die ganze, selbstbewusste Würde der Königin enthält, während die mit mächtigem, gradem Rücken herniedersteigende Nase den Zug von Strenge von den Brauen auf die unteren Theile des Gesichtes überträgt, die ihn in dem Munde aufnehmen und fortsetzen, von dem man weit eher ein strenge gebietendes aber grosses Wort, als ein mildes Lächeln erwartet. In dem kraftvoll vorspringenden Kinn wiederholt sich der Charakter der Willensstärke und Grossheit; sanfter dagegen sind die vollen Wangen gestaltet, deren Fülle und blühende Kraft in der dichteren und krauseren Masse des Haar's sich wiederholt, das ungekünstelt zurückgestrichen wie bei Athene, aber in weit reicherem Kranze die Stirn umfasst und auf den Nacken herunterfällt. Ein solcher Kopf kann auf

einem zarten und schlanken Halse nicht getragen werden, wie er Aphrodite eigen ist, er sitzt auf einem Nacken, den Nichts zu beugen vermag, und dessen erhabene Kraft nur eine geringe, fast unmerkliche Einbiegung der seitlichen Profillinie zulässt, während die vordere Fläche der Kehle in sanfter Rundung heruntersteigt und uns die Fülle des blühenden Busen's ahnen lässt. Im Haar trägt die Göttin eine mit Anthemien verzierte Stephane, deren Reliefschmuck nach Welcker's Ausdruck als ein religiös sehr bedeutendes Zeichen die Göttin als die Mutter alles Lebendigen charakterisirt. Ein Zug von Wehmuth in den Zügen, von dem Welcker redet, hat mir nie zur Anschauung kommen wollen, obwohl der Ernst des Ausdruck's unabänderlich erscheint. Ein grosses Geheimniss der Kunst aber liegt noch in diesem Kopfe, nämlich dass es unmöglich erscheint, der Göttin ein bestimmtes Lebensalter zuzusprechen, und ebenso unmöglich, diesen Kopf in einem früheren oder in einem späteren Lebensalter zu denken. Dass doch der Grieche es vermochte, in den rein menschlichen Formen seiner Götter diese zugleich „unalternd stets und unsterblich" zu bilden! —

Ausser diesem höchsten Ideal der Here besitzt das Museum noch einige Büsten, welche, bis auf eine, vergleichungsweise unbedeutend sind; diese eine ist:

[Neu erworben.] **№ 110. Here des neapeler Museum's.** [Daselbst.]

[Vergl. H. Brunn, Bullettino dell' Inst. 1846. S. 122 ff., ungenügende Abbildung im Mus. Borbon. V. 9. 2.]

Brunn versucht in geistreicher Weise die Formen dieses Kopfes aus der homerischen Bezeichnung der *βοῶπις πότνια Ἥρη* abzuleiten und ihn auf das Ideal des Polykleitos zurückzuführen. Ohne dass ich im Geringsten bestreiten will, dass eine solche Ableitung eines Götterideal's aus einem homerischen Epitheton sehr wohl möglich sei, und, mit Brunn, vollkommen überzeugt, dass die Anregung zu den bedeutendsten Werken für die Künstler in einer homerischen Stelle, ja in einem Worte des Dichter's liegen kann, was oben bei Pheidias anerkannt worden ist, so glaube ich doch, dass diesem Herekopfe die Ableitung aus den angeführten Worten, in denen Brunn die Charakterismen der

Himmelskönigin anerkennt, fehl geht. Eine homerische Vorstellung der Here liegt hier allerdings zum Grunde, aber nicht sowohl die der Himmelskönigin, sondern die der etwas mürrischen und streitsüchtigen Hausfrau des Zeus, welche wir alle genugsam aus der Ilias kennen. Dieser Ausdruck liegt besonders grade in den Augen, oder, noch genauer gesprochen, in den Auglidern, welche den Augenstern gleichsam verschleiern, während wir bei der βοῶπις nicht allein ein fest in die Ferne schauendes, sondern doch auch ein volles und grosses Auge in der Art wie das Auge der ludovisischen Here erwarten müssen. Der Ausdruck liegt aber auch in dem Munde, namentlich in der fast unmerklich hangenden Unterlippe, während die Stirn und die Wangen dem bereits angedeuteten Hereideal entsprechen. Was nun die Frage anlangt, ob dieser Kopf auf Polykleitos zurückzuführen sei, so glaube ich sie gegen Brunn verneinen zu müssen. Mein Grund ist, dass eben die Majestät der Himmelskönigin als die höchste Vorstellung, als Vollendung des Hereideal's nicht ausgedrückt ist. Brunn beantwortet die Frage, ob dieser in allen Formen herbe Herekopf älter sei, als Polykleitos mit „Nein, gewisslich nein!", ich glaube nicht mit Recht; und wenn wir diesen Kopf etwa auf Alkamenes zurückführen, so werden wir, den ludovisischen vergleichend, begreifen, in wiefern erst Polykleitos das Ideal vollendete. Uebrigens spricht auch der Umstand gegen Brunn's Zurückführung unseres Kopfes auf Polykleitos, dass die späteren Nachahmungen sich an den vollendeten Idealtypus, der eben canonische Geltung erlangte, anzuschliessen pflegen; das ist aber bei den Herebildern gegenüber dem ludovisischen wirklich der Fall, der ludovisische Kopf ist mit anderen Worten der vollendetste in einer gleichartigen Reihe, der neapeler Kopf aber ist ganz eigenthümlich und vereinzelt. —

Die übrigen Hereköpfe sind diese:

[No. 149.] **№ 111. Here mit schlichter Stephane.** [C. l. Pf. 3. Po. 3.]

[Von der bedeutendsten Statue der Göttin im Vatican, Mus. Pio-Clem. II, 2, Müller, D. a. K. II. 4. 56.]

Der Charakterismus der nie alternden Gattin des Zeus ist gewahrt, aber die Göttin ist ungleich milder und lieblicher, ungleich weniger erhaben, als die Here Ludovisi. —

[No. 151.] **№ 112. Here mit hoher Stephane.** [C. r. Pf. 2 Cons. 1.]

Hier ist der Ausdruck uneingeschränkt lieblich und der anmuthige Kopf sitzt auf einem schlanken Halse, wie er Aphrodite eigen ist; nicht diese, sondern Here zu erkennen veranlasst uns nur die charakteristische, hohe Stirnkrone mit dem vegetabilischen Schmuck. Uebrigens wurde Here mythologisch und im Cultus als Braut, Gattin und Witwe des Zeus gefasst; die erste Vorstellung mag man hier in sofern als zum Grunde liegend denken, als die Braut die Geliebte ist.

Sowie wir oben neben Zeus den Unterweltsgott Serapis vergleichend betrachtet haben, schliessen wir der Here eine in ähnlichem Sinne verwandte Bildung an:

[No. 150.] **№ 113. Persephone.** [C. r. Pf. 2. Po. 2.]

Aeusserlich wird diese Büste als Unterweltsgöttin durch den Schmuck ihrer Stephane bezeichnet, welcher anstatt der Anthemien eine Medusa zwischen zwei Schlangen zeigt, erstere die Schrekken des Schattenreiches, die furchtbare Persephoneia, letztere das Chthonische charakterisirend, Persephone aber, die Gattin des Unterweltszeus Hades ist die Here des Schattenreich's, von der Herrin des Himmel's, der sie in den Formen verwandt ist, durch das düstere, weniger geöffnete Auge und den trauernd gesenkten Kopf unterschieden. Auch hier ist bei innerer Verwandtschaft der Idee wie der Form durch eine Modification des Ausdruck's eine bedeutende und durchweg ausreichende Veränderung gemacht. —

IV. Die jüngere attische Schule.

Pheidias sowohl wie Polykleitos hatten eine bedeutende Schule, zu der mehr als ein grosser Künstler gehört. Aber die Nachrichten der Alten über diese Künstler reichen kaum hin, um uns von ihrem Wirken und Schaffen, im Wesentlichen einer Fortsetzung des Wirken's und Schaffen's ihrer Meister, ein etwas genauer Bild zu geben; erhalten ist aus dieser Epoche nur We-

niges, in unserem Museum aber findet sich kein Bildwerk, welches sich auf einen dieser Meister zurückführen liesse, weshalb wir dem Haupte der älteren Schule Athen's, Pheidias, gleich die Häupter der jüngeren attischen Schule, Skopas und Praxiteles anschliessen müssen.

Die jüngere attische Schule, welche mit der älteren in keinem nachweisbaren Zusammenhange steht, repräsentirt in sich den alle Verhältnisse des Leben's durchdringenden veränderten Geist nach dem peloponnesischen Kriege, und verhält sich zur älteren Schule ungefähr wie sich Euripides zu Aischylos und Sophokles verhält. Auch die jüngere attische Schule hat eine wesentlich idealistische Richtung, während eine wesentlich naturalistische erst in der Fortsetzung der sikyonisch-argivischen Schule durch Lysippos zur Geltung gelangt; aber der Idealismus der jüngeren Schule Athen's war von dem der älteren in den Gegenständen und in der Auffassung verschieden. Sowie dort Zeus und Athene, in der gleichzeitigen Schule von Argos Here den vollendeten Idealtypus erhielten, so waren es hier die jüngeren, reizenden Götter, Aphrodite und Eros, Apollon und Artemis, Hermes und Dionysos, welche in canonischer Mustergiltigkeit gestaltet wurden. Nicht als ob diese Götter nicht früher dargestellt worden wären, das sind sie so gut, wie Athene und Zeus vor Pheidias; aber den in ihrem Wesen liegenden, dies Wesen deckenden Idealtypus gab ihnen erst die jüngere Schule, konnte erst sie ihnen verleihen, welche in dem weniger erhabenen, weniger frommen, weniger starken, aber phantasievolleren, sentimentaleren und bewegteren Gedankenkreise des jungen Athen erwachsen war.

Was nun speciell die beiden Hauptrepräsentanten diese jüngeren attischen Schule anlangt, so war:

Praxiteles von Athen, etwa von Ol. 100 (380 v. Chr.) an thätig, wie Pheidias wesentlich Götterbildner und arbeitete in Marmor; seine Hauptgegenstände sind vor allen: Aphrodite und Eros, dann Apollon, Demeter, Dionysos und sein Kreis, vielleicht auch Hermes. —

Skopas von Paros gehört ebenfalls den 100 Oll. an, auch er ist vorzugsweise Marmorarbeiter (wir kennen nur ein Erzbild an ihm), aber der Kreis seiner Gegenstände ist grösser, als der des Praxiteles; von Göttern finden wir Apollon, Artemis, dann

Dionysos und seinen bewegten Thiasos (die rasende Mänade), ferner bildete Skopas personenreiche Gruppen, deren eine Thetis darstellte, welche im Chor der Meergötter Achilleus die hepaistische Rüstung brachte, und deren eine zweite uns in der berühmten Niobidengruppe erhalten isi, bei der freilich das Urteil des Alterthum's schwankte, ob sie Skopas oder Praxiteles gehöre, welche aber neuerdings mehrfach mit überwiegenden Gründen Skopas zugesprochen ist, am ausführlichsten von Brunn, Künstlergeschichte I, S. 357 ff. —

Beide grossen Künstler sind in ihrem Wesen wie in dem Kreise ihrer Gegenstände mehrfach verwandt, aber Skopas unterscheidet sich von Praxiteles namentlich dadurch, dass er pathetischer ist, dass er heftige Leidenschaften in kühn bewegten Bildern zur Darstellung bringt, wie namentlich in seiner rasenden Mänade, während Praxiteles in vollendet schönen, aber ruhigen Bildern eine tief gefühlvolle Idealität zu verkörpern versteht, wie uns vor allen sein thespischer Eros lehren kann, sofern der vaticanische auf diesen zurückführbar ist, was die grösste Wahrscheinlichkeit für sich hat. —

Der Denkmäler unseres Museum's, welche in letzter Instanz auf die Originale und Idealtypen zurückgehn, die Praxiteles und Skopas aufstellten und vollendeten, ist eine grosse Zahl. Wir beginnen unsere Betrachtung mit

[No. 1—10.] **№ 114—123. Niobe und ihre Kinder.** [C. Bank. 1.]

(Die Köpfe und:)

Der Pädagog mit dem jüngsten Sohne. [B. Pf. 1.]

(Gruppe.)

[No. 114—122 in Florenz, No. 123 in Soissons gefunden, im Louvre; Litteratur bei Müller, Handb. §. 126.]

Da wir uns an das wirklich vor Augen Stehende halten müssen und ausser der einen Gruppe nur die Köpfe vor uns haben, erörtern wir die Streitfrage über die Aufstellung der ganzen Gruppe hier nicht; dass sich dieselbe in dem Giebel eines Apol-

lontempel's in Seleukia und später im Giebel des Tempel's des Apollo Sosianus in Rom befunden habe, erhebt zur allergrössten Wahrscheinlichkeit Welcker, alte Denkmäler I. S. 200 ff., in einer Abhandlung, deren allgemeine Resultate schwerlich mit Grund bestritten werden können, obwohl man im Einzelnen der Anordnung der Figuren [47a]) Dies und Jenes anders wünschen mögte, so namentlich die Folge der drei Söhne auf dem linken Flügel, die gewiss so nicht gewesen ist. — Gehen wir auf die vor uns stehenden Köpfe näher ein, so ist namentlich der Kopf der Mutter einer genaueren Analyse würdig und bedürftig. Zunächst ist sehr beachtenswerth, wie der Künstler es verstanden hat, durch etwas vollere und breitere Formen gegenüber den Köpfen der Töchter Niobe entschieden matronal, als Frau und Mutter zu bilden, ohne deshalb die Schönheit der Züge durch den Charakter höheren Alter's zu trüben. Weit wichtiger aber noch ist das Verständniss des Ausdruck's in diesem erhabenen Antlitz. Hier ist das Zusammenziehen der Augenbrauen nach der Mitte in Verbindung mit der nach oben zuckenden Bewegung des inneren Theiles des unteren Lides charakteristisch; durch diese der Natur unendlich fein abgelauschten Bewegungen der das Auge umgebenden Theile ist nämlich der Augenblick ausgedrückt, in welchem ein heisser Strom unwillkürlicher Thränen von unsäglichem Leid herausgepresst werden wird. Zugleich ist der Mund wenig geöffnet, in den Winkeln leise herabgezogen: ein Seufzer ringt sich aus der gedrückten Brust hervor, nicht eine Klage, nicht ein Wort, dazu sind die Lippen nicht individuell genug bewegt, es ist ein Naturlaut der geängsteten, in ihrem Innersten tödtlich verwundeten Kreatur. In diesem nach oben, woher dies strafende Unglück kommt, gerichteten schmerzdurchzuckten Antlitz liegt der ganze Adel der stolzen und erhabenen Niobe, liegt die Macht einer grossen Seele, und der Kopf eines Laokoon ist gegen diesen ein widerwärtiger Anblick. Ein Aehnliches haben wir in unserer Betrachtung noch nicht gefunden, es ist ein neuer Gegenstand, und dieser ist mit höchstem Geist und feinstem Takt durchdacht und durchgebildet. Ueberdenken wir uns die Fabel

---

47a) Dieselbe findet sich auf einer im Museum befindlichen eingerahmten Tafel. —

der Niobe und den in ihr ausgeprägten Charakter der Fürstin Theben's, so mögten wir vielleicht im ersten Augenblick die Niobe noch trotzend gegen das Uebermass der Strafe, oder wir mögten sie Schonung flehend verlangen; genaueres Nachdenken aber wird uns lehren, dass der Künstler als Grieche den einzigen wirklich wahren Ausdruck getroffen hat. Denn, wie kindisch wäre ein Trotz gegen die unabwendbare, grause Uebermacht der triumphirenden Götter, wie unmütterlich zugleich ein Trotz gegenüber diesem unnennbaren Leid im Tode der Kinder; und wiederum wie könnte eine Niobe sich demüthigen im Augenblick, wo sie mit überraschender Schnelligkeit eine überharte Strafe ihrer Ueberhebung trifft, eine Strafe, welche stark von der Rache und von Eifersucht der Götter gefärbt ist? Nein, weder trotzen noch bitten konnte Niobe, nur weinen konnte sie, und diese hervorgepressten Thränen heben sie auf die Staffel des Tragischen, und sichern ihr die Fülle unseres auf ihr allein festgehaltenen und concentrirten Gefühl's, das durch jeden anderen Ausdruck auf die unsichtbaren Götter oder auf die sterbenden und fliehenden Kinder über- und abgeleitet worden wäre, ohne im einen wie im anderen Falle zur Ruhe und dadurch zur Reinigung in sich zu gelangen, —

Mit der Niobegruppe wird bis jetzt unter dem Namen „Ilioneus“ oder „knieender Niobide“ in Verbindung gebracht:

[No. 37.] **№ 124. Troïlos.** [C. l. Po. vor Pf. 4.]

[In München, Glyptothek No. 125; über die früheren Schicksale der Statue s. Welcker Note 66. Abgeb. ohne die gewiss wesentlich richtigen Ergänzungen (Kopf, Arme, Zehen des rechten Fusses) im Kunstblatt von 1828, Stück 45 und danach in Müller's D. a. K. I. 34. 142 E.]

Die richtige Erklärung dieser unvergleichlichen Statue, des schönsten Jünglingskörper's der antiken Sculptur, der nach Wagener's Urteil im Kunstblatt a. a. O. auf uns gekommen ist, glaube ich in meiner Gallerie heroischer Bildwerke I. S. 363 f. aufgestellt zu haben; sie ergab sich mir aus der Vergleichung einer Reihe von Vasengemälden, welche den gleichen Moment, Troïlos Tod durch Achilleus, so darstellen, dass sie der Situation unserer Statue als Einleitung dienen können. Troïlos ist Priamos' jüng-

ster Sohn, der, seine Pferde vor der Stadt tummelnd und sie zum Brunnen reitend von Achilleus aus dem Hinterhalte überfallen, verfolgt, erreicht, vom Pferde gerissen und getödtet wird. Mit dem Augenblick, wo der Jüngling, vom Pferde gerissen, vor dem gewaltigen Verfolger auf den Knien liegt, unwillkürlich vor dem blinkenden Erz der gegen ihn geschwungenen Lanze oder besser des Schwerdtes sich zurückbeugt und die Arme entsetzt abwehrend vorstreckt, stimmt Alles in unserem Bilde ohne irgend eine Schwierigkeit auf's Genaueste. Am angeführten Orte schrieb ich von der Statue, was ich hier wiederholen will. „Die bisherige Erklärung sieht einen Niobiden, der, in Angst vor den furchtbaren Pfeilen Apollon's, Haupt und Arme nach oben wende, um von der Gottheit Gnade zu erflehen oder die Geschosse abzuwehren. Aber Gnadenflehen ist hier gewiss nicht ausgedrückt, die energische Wendung des Körpers nach rechts herum, die grössere Erhebung des rechten Armes, die Art wie der Oberkörper, wie gewaltsam, nach links und hinten übergebogen wird, dies Alles zeigt, dass von Flehen nicht die Rede sein kann, sondern nur von Abwehr. Aber was wird abgewehrt? Apollon's Geschoss, das unfehlbare, das weither fliegende? Nein, nimmermehr, nur eine in unmittelbarer Nähe befindliche, aus unmittelbarer Nähe augenblicklich und sichtbar wirkende Gefahr kann dieses Ausweichen und dies Abwehren hervorbringen, nur der Spitze einer Lanze, der gezückten Klinge eines Schwerdtes, das der nahe Feind schwingt, gegenüber kann sich der Jüngling so geberden wie er thut. Ferner, warum kniet der Jüngling? Ist er getroffen? nein, er wehrt ja noch ab; ist er vor Angst auf die Knie gesunken? danach sieht er nicht aus. Und dann, wie gewaltsam ist diese Stellung, wie ringt er gegen sie, und mögte mit angestrengter Kraft namentlich der Füsse sich gern wieder aus derselben erheben. Hier giebt es nur eine Erklärung; eine stärkere Kraft hat den zarten Jüngling so auf den Boden geworfen, und diese stärkere Kraft bedroht ihn jetzt mit dem Tode. Mit anderen Worten, es ist Troïlos, den Achilleus vom Pferd gerissen hat, gegen den er jetzt, unmittelbar vor ihm stehend, zum Todesstreich das Schwerdt erhebt." —

Wir wenden uns zu denjenigen Götterbildern, deren Idealtypus von der jüngeren attischen Schule vollendet worden ist und beginnen mit Apollon.

[No. 17.] **№ 125. Der vaticanische Apollon.** [C. l. Pf. 3. Po. 2.]

[Im Cortile di Belvedere, gefunden um die Mitte des 16. Jahrhunderts bei dem Hafen von Antium, zweifelhaft ob von lunesischem oder griechischem Marmor, siehe Mus. Nap. I. p. 44 und Visconti im P. Cl. I. zu tav. 14 und zu Bouillon I. 17. Die übrige Litteratur bei Müller Handb. §. 361. 1. Zu Feuerbach's Buche: der vatican. Apollon 1833, welches sich kühn neben Lessing's Laokoon stellen darf, vergleiche was die Deutung der Statue aus Aischylos Eumeniden anlangt, Gött. gel. Anzz. 1835 S. 1296 ff., Hall. Allg. Litt.-Ztg. 1835 S. 254 f., Rhein. Mus. III. S. 630.]

Das tausendfach ausgesprochene Lob der Vortrefflichkeit dieser weltberühmten Statue hier nochmals zu wiederholen ist mehr als überflüssig, am erhabensten verkündet dasselbe Winckelmann in seiner Beschreibung oder seinem Hymnus (Werke Bd. VI. S. 221 der Ausg. v. Eiselein[48]); hier kommt es vielmehr darauf an, dass gewisse von Feuerbach S. 140 ff. genau bezeichnete scheinbare Fehler in den Proportionen bei einem bestimmten Standpunkt der Betrachtung, von rechts her nämlich, verschwinden, wodurch bewiesen ist, dass die Statue nicht für allseitige

48) Winckelmann schreibt (G. d. K. XI. 3. 11): „Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebauet, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. Dieser Apollo übertrifft alle andere Bilder desselben so weit, wie der Apollo des Homerus den, welchen die folgenden Dichter malen. Ueber die Menschheit erhaben ist sein Gewächs, und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Grösse. Ein ewiger Frühling, wie in dem glücklichen Elysium, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend, und spielet mit sanfter Zärtlichkeit auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche, ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen oder regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet. Er hat den Python, wider welchen er zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolget, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreichet und erleget. Von der Höhe seiner Genugsamkeit gehet sein erhabener Blick wie in's Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus: Verachtung sitzet auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er sich ziehet, blähet sich in den Nüstern seiner Nase, und

Betrachtung componirt ist, sondern, wie die meisten alten Sculpturwerke, für dle Betrachtung von einer Richtung her. Dieser richtige Standpunkt würde sich von selbst ergeben, wenn meine Vermuthung sich bestätigen sollte, dass dem Gotte ein besiegter Gegner, Tityos nämlich, in einer Gruppe rechts vom Beschauer gegenüber gestanden hat, so dass der vor der Gruppe in der Mitte stehende Beschauer den Gott von rechts her gesehen hat. — Der vaticanische Apollon hat die verschiedensten Namen bekommen und seine Handlung hat die verschiedensten Erklärungen erfahren; Winckelmann erkannte den Pythotödter, Visconti den Alexikakos des Kalamis in späterer Verschönerung, oder aber den Pestbringer der Ilias, Azara, hat in Anmerkungen zu Winckelmann eine Gruppirung mit Niobiden vorgeschlagen, Andere haben andere Deutungen, zum Theil sehr abgeschmackte vorgetragen; alle diese sind von Feuerbach mit mehr oder weniger schlagenden Grün-

---

tritt bis in die stolze Stirn hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebet, bleibet ungestört, und sein Auge ist voll Süssigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen. In allen uns übrigen Bildern des Vater's der Götter, welche die Kunst verehret, nähert er sich nicht der Grösse, in welcher er sich dem Verstande des göttlichen Dichter's offenbarete, wie hier in dem Gesichte des Sohnes, und die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter treten hier, wie bei der Pandora, in Gemeinschaft zusammen. Eine Stirn des Jupiter's die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären: Augen der Königin der Göttinnen mit Grossheit gewölbet, und ein Mund, welchen derjenige bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflösset. Sein weiches Haar spielet, wie die zarten und flüssigen Schlingen edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft beweget, um dieses göttliche Haupt: es scheinet gesalbet mit dem Oel der Götter, und von den Gratien mit holder Pracht auf seinen Scheitel gebunden. Ich vergesse alles Andere über dem Anblick dieses Wunderwerkes der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich vom Geiste der Weissagung aufgeschwellet sehe, und ich fühle mich weggerücket nach Delos und in die lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrete: denn mein Bild scheinet Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalion's Schönheit. Wie ist es möglich, es zu malen und zu beschreiben! Die Kunst selbst müsste mir rathen und die Hand leiten, die ersten Züge, welche ich hier entworfen habe, künftig auszuführen. Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füssen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten." —

den widerlegt; Feuerbach's eigene Deutung aus der Rede Vers 172 ff. von Aischylos' Eumeniden ist aber ebenfalls unhaltbar. Für die Beurteilung einer neuen Erklärung kommt es darauf an, welches Gewicht man der Schlange am Baumstamm beilegen will; ich selbst gebe um so weniger auf dieselbe, als sie samt dem Stamm als Stütze erst durch die Copie zu dem, im Original wahrscheinlich aus Bronze gearbeiteten Bildwerke hinzugefügt ist. Hält man aber diese Schlange für massgebend für die Erklärung, so kann man über den Winckelmann'schen Pythotödter nicht hinaus, obwohl zu diesem Namen weder des Gottes Lebensalter passt, noch der höhnische Siegesstolz in seinem Gesicht, der sich nicht wohl mit der Erlegung einer Bestie verträgt. Beides aber ist nicht passender zu denken, wenn man Apollon in der Situation annimmt, in welcher ihn eine volcenter Vase in den Monumenten des Instituts I. 23, auch Elite céramogr. II. 55. darstellt, nämlich, wie er Tityos überwunden hat, der Leto nachstellte, und wie er jetzt siegesfroh und gross sich mit dem *χαίρε*! welches auf jener Vase beigeschrieben ist, zu der befreiten Mutter wendet. Der einzige Einwand, den Feuerbach gegen diese auch von ihm berührte Erklärung macht, Tityos könne nicht angenommen werden, weil er, ein ungeschlachter Riese, zu gross gedacht werden müsste, um von dem Blicke des Gottes getroffen zu werden: dieser Einwand erledigt sich dadurch, dass auch die Götter übermenschliches Mass haben, und der Riese nicht grösser zu denken ist, als der Gott. Auch haben in allen Gigantenkämpfen auf Vasen die Giganten mit den Göttern gleiches Mass. Ob Leto und Artemis wie in der angeführten Vase die Gruppe vervollständigten, wage ich nicht zu entscheiden. —

[No. 115.] **№ 126. Apollon Giustiniani.** [C. l. Pf. 3 Cons. e.]

[Jetzt im Besitze des Grafen Pourtalès-Gorgier, s. Ant. de cab. P.-G. pl. 4. Danach O. Müller, D. a. K. II. 11. 113. Gefunden 1790 im Palast Giustiniani, wo er verborgen stand. Vergl. Zoëga bei Welcker a. a. O., Wagner im Kunstblatt 1830, S. 238, Müller, Gött. gel. Anzz. 1837, S. 1871.]

Der Kopf erinnert an den des vatican. Apollon, aber es liegt in seinem Ausdruck eine Schwermuth, die an Traurigkeit grenzt[49]; dabei erinnert der hohe Krobylos des Haares an die

49) Zoëga findet Milde und Annäherung an bakchischen Enthusiasmus darin, wovon ich Nichts zu bemerken gestehe.

Tragoedie, und die grosse Schärfe der Formen mahnt wie bei dem vaticanischen Apollon an ein Original von Erz. Ueber die Bedeutung ist die Entscheidung schwer; Wagener's Meinung, der Apollon gehöre zu einer Gruppe des Marsyas, und schaue auf den gnadeflehenden Olympos herab, spricht zuerst an, ist aber dennoch entschieden abzuweisen; denn ein Apollon, der bei dem Anblick der Schindung Mitleid und Schwermuth empfände, ohne dennoch mit der Grausamkeit aufzuhören, wäre entsetzlich barbarisch; in dieser Situation ist der Gott nur als strenger Richter überhaupt erträglich. —

[No. 18.] **№ 127. Apollino.** [C. I. F. 2. Po.]

[In Florenz, Maffei, Raccolta 39, Piranesi, statue 1, Morghen, principi di disegno tav. 12—17. Müller, Dorier I. S. 363, Handb. §. 361. 2.]

Im Lykeion zu Athen stand ein Apollon vom Bogenkampfe ausruhend die Rechte über den Kopf geschlagen, in der Linken den Bogen haltend; deshalb ist auch dieser Apollon nebst verwandten Darstellungen der lykische genannt worden. Die weichen Formen unserer Statue passen zu dem Ausdruck der Ruhe; der Gypsguss ist nicht vorzüglich und ist alt.

[No. 19.] **№ 128. Apollon Sauroktonos.** [C. Bank 3 nach rechts.]

[In Villa Albani, Winckelmann Werke V. S. 428, VII. 194, 383, Müller Handb. §. 127. 7. Welcker, Alte Denkmäler I. S. 406 ff.]

Nach einem Original des Praxiteles; Plin. XXXIV. 19. 10: fecit et puberem (Apollinem) subrepanti lacertae sagitta cominus insidiantem, quem Sauroctonon vocant; auf dieselbe Vorstellung scheinen die Verse des Martial XIV. 172 zu gehen:

At te reptanti, puer insidiose, lacertae
Parce, cupit digitis illa perire tuis.

Die Eidechse ist ein wahrsagerisches Thier, die Galeoten oder Apollogaleoten sind Eidechsenwahrsager, s. Arist. poët. cap. 12 mit Bernhardy Berl. Jahrb. 1839. II. S. 912, Galeotes hiess ein Sohn des Apollon, der dieser wie aller Wahrsagerei vorsteht; ausserdem ist die Eidechse ein sonneliebendes Thier, Apollon aber Sonnengott, so dass der Zusammenhang des Gottes mit dem Thier-

chen genugsam belegt erscheint. In unserer Statue aber herrscht eine halb scherzhafte Hieratik, weshalb auch der Gott so jugendlich (puer) erscheint. Welcker vermuthet, dass die Wahrsagung durch Anlocken und Spiessen der Eidechse vor sich ging, und er sowohl wie Andere beziehen den Beinamen auf den Gott selbst, Feuerbach, Vatic. Apollon S. 229 Note auf die Statue, und erkennt in der ganzen Vorstellung eine Auffassung im Sinne des Genre; er drückt die Scene so aus: „das Thierchen kriecht heran, der Knabe will unwillkürlich den Pfeil gebrauchen, da erwacht die Gabe der Weissagung und der Gott neigt das Haupt dem Thierchen entgegen, träumerisch auf die geheimnissvolle Kunde lauschend", wo nur das träumerische Lauschen entschieden unrichtig ist. —

Erwähnt werde noch

[No. 116.] **№ 129. Büste des Apollon.** [C. l. Pf. 3. Co. 2.]

[In Berlin, angeblich nach dem Berliner Preiscourant unter No. 51 in Frascati gefunden, vgl. Welcker a. a. O.]

Hiernächst wenden wir uns zu Artemis, von der wir aber ausser der kleinen archaischen Büste oben No. 4 nur eine Darstellung besitzen.

[No. 65.] **№ 130. Artemis von Versailles.** [C. r. Pf. 3. Po. 2.]

[Litt. bei Müller §. 364. 1. im Louvre, 6′ 1″ hoch.]

Welcker schreibt über diese Statue a. a. O. wie folgt: „Der Charakter und Vorzug dieses Werkes bestehn in der Raschheit und Lebhaftigkeit der Bewegung oder Handlung; es ist ein ideali sches Bild, ein Symbol von dem unaufhaltsamen Vordringen des eifrigen Jäger's und seinem Haschen des Augenblick's im Fluge. Im eifrigen Schritt ergreift die Göttin den Pfeil im Köcher; noch ist der Bogen in der Linken tief, als wie im Laufe gehalten, und noch sieht sie sich um, als ob sie zugleich im Erlegen des Wildes vor ihr schon nach einem anderen spähte für den zweiten Schuss. Aber eben wird der Bogen sich heben, und dem hervorgelangten Pfeil in der anderen Hand begegnen. So ist auch hier die geschickte Vereinigung mehrfacher Thätigkeit und Bewe-

gung das Mittel kräftiger Wirkung. Der Ausdruck des Gesichtes ist ernst, die Stirne hoch und streng, nicht Zorn, sondern Eifer belebt den Blick. Die Raschheit der Schritte anschaulicher zu machen dient die Hirschkuh, welche in vollem Lauf unter der linken Hand der Göttin vorbeifliegt, zugleich ein passendes Beiwerk. Visconti's Keryneïsche Hindin verdirbt die ganze Vorstellung, bringt Unbestimmtheit oder Spaltung und Widerspruch darein. Die besondere Geschichte, wie dies Fabelthier mit Goldgeweih und ehernen Läufen von Artemis dem Herakles abgejagt, nachher ihm geschenkt wird, der Moment des Zusammentreffen's der Göttin mit dem Heros ist in Nichts ausgedrückt, etwas anderes Allgemeinres dagegen ist wirklich dargestellt, und den Hirsch oder das Reh bei Artemis und Apollon durch einen besonderen Namen auszuzeichnen ist bei den Schriftstellern so wenig im Gebrauch wie das Ross des Poseidon oder der Widder des Hermes benannt wird ..... Unstreitig ist das Bild ganz im Geiste des vaticanischen Apollon, vielleicht als Seitenstück dazu, gedacht; der gewählte Augenblick hat etwas Entsprechendes; auch in den Verhältnissen und der Behandlung, in dem Gesichtsausdruck fehlt es an Uebereinstimmung nicht. Besonders gleichen die ungemein schönen Füsse und Beine denen des Apollon, selbst die Sandalenbindung stimmt überein. Wenn der Kunstwerth nicht ganz so hoch anzuschlagen ist, wie er in neueren Werken über das französische Museum gepriesen wird, so wissen wir nicht, wie zu dieser Statue der Ausführung nach sich ihr etwaiges Original verhalten mogte." —

Von dem dritten Götterideal, welches seine Vollendung der jüngeren attischen Schule verdankt, von Aphrodite haben wir ausser einem späteren Werke ersten nur solche zweiten Ranges, weshalb es uns sehr schwer wird, uns von dem von Praxiteles in seiner Knidierin aufgestellten Ideal einen vollkommenen Begriff zu machen. Denn wenn wir behaupten müssen, dass das Ideal der Göttin, wie es sich uns schon aus Homer ergiebt, erst da erreicht wurde, wo die Göttin als das vollendet schöne Weib in seiner höchsten Entwickelung gefasst wurde, wie eben von Praxiteles, und wo „keine Kleider, keine Falten umgeben den verklärten Leib“, so ist auf der anderen Seite auch wohl zu betonen, dass ein unendlich feiner Künstlersinn und eine hohe und reine Seele dazu gehört, um im blühenden Weibe die Göttin zur

Geltung zu bringen. Dass Praxiteles dies vermocht hat glauben wir trotz Lukian's sinnlich gefärbten Schilderungen und trotz der Verirrungen zu welchen seine Statue Anlass gegeben hat, wir glauben es, weil die Alten gegenüber den Phrynebildern desselben Künstler's in der knidischen Aphrodite die Göttin anerkannt haben, und weil das, was von Praxiteles gesagt wird er müsse die Göttin selbst gesehen haben, mutatis mutandis dasselbe heisst wie das, was die Künstleranekdote von Pheidias erzählt, nämlich Zeus habe durch einen auf des Künstler's Gebet herabgeworfenen Blitz sein olympisches Bild anerkannt. Aber Praxiteles' Aphrodite war ein Höchstes in der Kunst, wie Pheidias' Zeus und ein solches existirt einmal und nicht wieder. Diejenigen Nachbildner des Praxitelischen Original's, von denen die vor uns stehenden Werke sind, haben den übermenschlichen Charakter der Göttin in ihren Arbeiten nicht erreicht oder wenigstens nicht ganz erreicht, und so haben wir es sehr schwer, denselben in Gedanken zu ergänzen. —

Wir haben ziemlich viele Aphroditebilder im Museum, von denen wir voranstellen:

[No. 66.] **№ 131. Aphrodite von Melos.** [C. Mitte, Po. 10.]

[Gefunden 1820 in der Nähe des Theater's, jetzt im Louvre, Déscript. No. 232 bis. Vergl. Welcker's Katal. 1. Ausg. No. 2 und Böttiger Kl. Schriften II. 169 ff. Neben der Statue liegt eine mit ihr gefundene Hand mit einem Apfel, der ohne Grund zu ihr gerechnet worden ist.]

Was zunächst die Stellung anlangt, so hielt die Göttin als victrix den Schild des Ares, in dessen Höhlung sie sich spiegelte; deshalb ist sie oberhalb nackt und ist das Gewand momentan um die unteren Theile des Körpers gelegt, ein Motiv das viele neuere Künstler gedankenlos nachgeahmt haben, ohne eine Veranlassung der halben Entkleidung zu geben. Der linke Fuss ist auf einen Helm gesetzt. Dasselbe Motiv zeigt die feinere Aphrodite von Capua bei Müller, D. a. K. II. 25. No. 268 nach der richtigen Ergänzung von Millingen Ancient uned. monuments II. pl. 5 unten; vergl. die Münze von Korinth bei Müller a. a. O. No. 269. In unserer Aphrodite ist die Bewegung ein wenig übertrieben und theatralisch gerathen, viel vorzüglicher in der Capuanerin. Dabei muss aber anerkannt werden, dass die Formen des üppigen Körpers höchst grossartig und schön gedacht und gearbeitet sind;

die Blüthe der Schönheit ist durchaus entfaltet, ein geringes Mehr würde aus der Fülle Schwulst machen. Die Statue gehört als ein Werk späterer Zeit in die Reihe der erhabenen gefassten Bilder der Göttin. —

Von den übrigen Aphroditebildern ist weitaus das berühmteste:

[No. 67.] **№ 133. Aphrodite in Villa Medicis.** [C. I. F. 3. Po.]

[Litt. b. Müller §. 160. 2. und siehe Brunn, Künstlergeschichte S. 562; restaurirt sind die Hände und ein Theil der Arme.]

An den ergänzten Basis steht, wahrscheinlich von der älteren echten übertragen, folgende Inschrift:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ ΕΠΩΕΣΕΝ

wodurch die Zeit der Statue bestimmt ist, denn Kleomenes gehört in die 156 Ol. (156 v. Chr.); wenn wir dennoch dieses Werk hier besprechen anstatt es in kunstgeschichtlicher Reihe später folgen zu lassen, so geschieht das nicht allein, um diese Aphrodite bei den übrigen Darstellungen zu behalten, sondern wegen der Verwandschaft mit der Knidierin, aus der die Mediceerin entstanden ist. Hiebei ist freilich die Göttlichkeit verloren gegangen, unsere Aphrodite ist nur das vollendet schöne Weib, welches völlig nackt vor uns steht, ohne dass der Künstler diese Nacktheit noch durch das Ablegen des letzten Gewandstückes, als steige die Göttin in's Bad, zu motiviren für nöthig gefunden hat. Ausserdem ist, wie Brunn sehr richtig sagt, die Mediceerin unter allen besseren Aphroditestatuen diejenige, welche sich am meisten der Reize ihres Körper's bewusst und am wenigsten ängstlich bedacht ist, sie der Betrachtung zu entziehen, dabei liegt in dem in die Ferne gehenden Blicke des seitwärts erhobenen Hauptes ein Zug von Selbstgefälligkeit und das Schmachtende des schmalgeschlitzten Auges, sowie ein unbeschreiblicher Zug in der Unterlippe hat sogar etwas Lüsternes, so dass der Künstlerbeiname pudica, den diese Aphrodite trägt, grade ihr am wenigsten zukommt. Verstärkt wird der Eindruck der Lüsternheit durch die Haltung der Arme und den etwas eingezogenen Unterleib, wobei aber zu bemerken ist, dass die affectirte, ja widerwärtig gezierte Haltung der Fin-

ger der linken Hand der Restauration zufällt. Der Delphin mit den Amoretten, die auf ihm reiten ist hier nur Stütze, obgleich der Delphin auch sonst der Meergöttin Aphrodite zukommt. Obwohl nun die Knidierin in der Mediceerin entschieden in peius reformirt ist, so ist doch das eigenthümliche Verdienst dieser Statue nicht zu verkennen. Alle Formen des Körper's sind anmuthig schön und dabei von einer Feinheit und Leichtigkeit, welche gegen das all zu üppige Fleisch anderer Statuen der Göttin sich vortheilhaft auszeichnet. Die Schultern sind schmal, der Busen sehr jugendlich geschwellt, die Linie an den Hüften herab vollendet fliessend, die Stellung der Beine entspricht der der Knidierin, welche ebenfalls durch dieses leichte Aufstehen der Füsse ausgezeichnet war; die Füsse wie die Enkel sind von äusserster Feinheit und Zartheit. Bezeichneten wir die Schönheit der Milonerin als vollkommen erblüht, so können wir die die der Mediceerin als die sich erschliessende Knospe bezeichnen, es ist frische Jungfräulichkeit in allen Formen. —

Ungleich unbedeutender sind die folgenden Statuen und Torse:

[No. 68.] **№ 133. Aphrodite nach dem Bade.** [C. r. Pf. 2 vor Po. 2.]

[Im Vatican, Mus. Chiar. I. 26, Beschr. Rom's II. 2. S. 93 No. 42. Der Kopf ist zwar antik und von griechischem Marmor wie die Statue, gehört aber nicht zu dieser; neu sind die Arme und einige Ergänzungen am Gewande.]

Die Situation ist, dass die Göttin nach dem Bade das nasse Haar abtraufen lässt, eine Composition, die auch sonst vorkommt und welche Apelles in seiner Anadyomene angewandt hat, ohne dass man diese Statue so benennen oder auf jenes Gemälde zurückführen dürfte. Weder die Composition noch die Arbeit ist vorzüglich.

Bedeutender ist

[No. 72.] **№ 134. Aphrodite im Bade.** [C. l. im 3. Fenster.]

[Im Louvre, unter natürl. Grösse, Marmor, ergänzt sind Arme und Beine, aber die Ergänzungen sind gelungen; Wiederholungen führt Welcker in den Noten 92—95 an.]

Es ist dies eine Composition ganz in der Auffassung des Genre, man kann denken, dass entweder eine Nymphe Wasser über den Rücken giessen soll, wie in einem verwandten Vasenbild, oder dass der Rücken von einem Knäbchen getrocknet werden soll, wie bei einer ähnlichen Figur, in Ville Ludovisi und auf einer Gemme (Müller II. 26, 280), oder endlich, dass die Chariten Wohlgerüche aus ihren Alabastern auf die Göttin ausschütten werden. Die Formen sind vortrefflich, und stehen zwischen den üppigeren der Aphrodite von Melos und den feineren der Mediceerin in der Mitte. —

Ausserdem notiren wir noch zwei Torse:

[No. 69.] **№ 135. Torso in Dresden.** [C. ebendas.]

[Hase, Verzeichniss No. 398, Augusteum Taf. 27—30; es fehlen der Kopf, die Arme, die Beine bis zur Mitte des rechten Schenkel's weniger vom linken.]

Die Composition ähnelt der der Mediceerin, die Statue gehört in die bei Müller, Handb. §. 377 Anm. 3. 2 aufgeführte Kategorie.

[No. 71.] **№ 136. Torso unbekannten Aufbewahrungsortes.** [ebendas.]

[Es fehlen der Kopf und die Beine bis über das Knie.]

Ganz ähnliches Motiv bei weniger vorzüglicher Ausführung.

In verkleineter Nachbildung besitzen wir:

[No. 104.] **№ 137. Aphrodite Kallipypos.** [A. Bank l. v. Eing.]

[In Neapel, Mus. Borbon. II. 255, Neapel's antike Bildwerke S. 119 No. 429, Piranesi statue Müller, D. a. K. II, 25. 276.]

Für die Bedeutung vergleiche das Hatärengeschichtchen b. Alkiphron l. 39 und Athen. XII. 554.

An Aphroditestatuetten sind kurz noch zu nennen:

[No. 94.] **№ 138. Aphrodite mit dem Apfel.** [C. l. F. 3.]

Die Göttin hat zwei Armbänder am rechten Arm, ein mit mit Steinen besetztes Stirnband und hält einen grossen Apfel in

der Linken, bei dem man an den ihr nach späteren Erzählungen im Urteil des Paris zuerkannten Schönheitspreis denken kann.

[No. 95 u. 96.] **№ 139 u. 140. Zwei Torse.** [daselbst.]

[No. 97.] **№ 141. Aphrodite mit Klappspiegel.** [A. im Glasschrank.]

„Nackte kleine Figur, deren Kopfschmuck in ein Blatt ausgeht, wahrscheinlich der Griff eines Spiegel's" W. —

Von Büsten der Göttin haben wir folgende näher zu betrachtende.

[No. 160.] **№ 142. Büste von der Statue von Arles.** [C. r. Pfl. Po. 3.]

[Gefunden bei Arles, im Louvre No. 282, vor der Restauration abgeb. bei Terrin la Vénus et l'obélisque d'Arles, Arles 1680. 12, mit Speer und Helm in den Händen restaurirt b. Clarac. M. d. sculpt. pl. 342, sonst noch Mus. Franc I. 3, Mus. Napol. I. 60, Bouillon I, 13, Meyer, Kunstgesch. Taf. 7, 6, Müller, D. a. K. II. 25. 271 mit der Restauration von Girardin, Spiegel und Apfel haltend. Keine einzige Zeichnung giebt eine Ahnung von der Büste.]

Die Statue, oberwärts enthüllt, unterwärts bekleidet wie die Aphrodite von Melos, ist eine sogenannte Victrix, eine siegreiche Aphrodite, welche über alle Kraft und Stärke triumphirt. Die Statue in ihrer Ganzheit ist nicht grade von besonderer Bedeutung, um so wichtiger aber der Kopf, der nur höher stehn müsste, als er bei uns steht. Ich weiss nicht, ob irgend eine Büste der Aphrodite sich mit diesem Kopfe in ernster Lieblichkeit messen kann, von allen in unserem Museum befindlichen verdient er unbedingt den Preis, denn in ihr mehr als in irgend einer anderen erkennt man die Göttin. Die vollendete Schönheit der feinen und jugendlichen Formen ist mit einer anmuthigen Träumerin übergossen, wunderbar schön sind namentlich die Nase und der Mund, in dessen leichtgeöffneten Lippen die höchste Lieblichkeit und trotz des Ernstes, der den ganzen Ausdruck beherrscht, doch die Anlage zum bezauberndsten Lächeln liegt. Auch das Oval des Gesichtes, der Umriss im Ganzen, der besonders bei Praxiteles Knidierin gerühmt wird, kann nicht schöner gedacht werden, das schmalgeöffnete Auge zeigt den schmach-

tenden, feuchten Blick ohne eine Spur jener Lüsternheit, welcher die die Mediceerin bezeichnet, vielmehr veredelt in zärtlicher Schwärmerei. Schulter und Busen offenbaren jungfräulich erblühende Formen ohne jene Anlage zum Schwulst den die Milonerin hat, aber auch fern von aller Dürre und Trockenheit, der Hals, namentlich links vom Beschauer ist makellos Die Neigung und Wendung des Hauptes nach der linken Seite giebt der Büste ein individuelles Motiv, und wenn die Statue nach Analogie der bei Müller a. a. O. 272 abgebildeten Münze den Helm des Ares in der linken Hand betrachtete, so geschah dies nicht in selbstbewusstem Gefühl der Sieghaftigkeit, sondern mit Versunkensein in das Mysterium ihres Wesen's und der Liebe. Im zierlich, aber nicht gekünstelt zurückgestrichenen Haar trägt die Göttin ein doppeltes Band, dessen gefranste Enden leicht auf die Schultern herunterfallen.

[No. 157. b.] **№ 143. Büste von Arles.** [C. auf der Basis des Achilleus Borghese, Pf. 1. r.]

[Vor einigen Jahren in Arles bei Aufgrabung des Theater's gefunden und bisher unedirt; die Nase leider abgebrochen.]

Der Kopf stimmt in der ganzen Formgebung mit der vorigen, an gleichem Orte gefundenen Nummer merkwürdig überein, nur hat er grössere Verhältnisse, schwerere und härtere Formen und bei weitem nicht den feinen Ausdruck geistigen und selischen Lebens. Die Binde im Haar ist einfach, das Haupt weniger geneigt und weniger stark nach links gewandt. Der Anlage und Intention nach kann man diesen Kopf grösser als den vorigen nennen, aber in der Ausführung und Verkörperung steht er jenen nach.

[No. 159.] **№ 144. Aphrodite mit künstlichem Haarputz.** [C. Bank 4.]

[Aus Villa Borghese im Louvre, Bouillon Mus. des Ant. I. 69, 3, Müller, D. a. K. II. 24. 255.]

Auffallend ist der sehnsüchtig schmachtende Blick und der äusserst zierliche Haarputz. Der Kopf erreicht die Schönheit der beiden vorigen Nummern nicht, nur die Nase ist vortrefflich, der untere Theil des Gesichtes etwas kleinlich, das Oval des Umrisses nicht regelmässig, sehr schmal und nach unten etwas spitz.

[No. 168.] **№ 145. Aphrodite mit der Stephane.** [daselbst.]

Die Büste wird gewöhnlich Hygieia genannt, jedoch enthält ihre Bildung keinen Zug, welcher auf diese Göttin irgend bestimmt hinwiese, vielmehr giebt sie sich durch die feinen Formen, den lieblichen Ausdruck und das schmalgeöffnete Auge als Aphrodite zu erkennen, gegen welche Bedeutung die Stephane, welche sie im Haare trägt, keineswegs streitet, da Aphrodite mehrfach mit derselben gebildet wird; vgl. Müller, D. a. K. II, 24, 256. 264.; 25, 268.

[162.] **№ 146. Kleine Büste.** [daselbst.]

[Von der Statue No. 135 oder der Büste No. 143 in der münchener Glyptothek.]

Der Kopf ist wie in bittender Geberde stark hintenübergelegt, aber der Mund ist nicht geöffnet, der Typus der Aphrodite im Allgemeinen erkennbar ohne jedoch irgend etwas Bemerkenswerthes zu bieten.

[No. 161.] **№ 147. Desgleichen.** [daselbst.]

Niederblickend, unbedeutend, ein ziemlich starres Lächeln in dem gradlinig geöffneten Munde, welches dem Gesicht einen Zug von Dummheit giebt. —

An diese Darstellungen der Aphrodite schliessen wir ein bisher unerklärtes Statuenfragment von der allerhöchsten Schönheit.

[No. 64.] **№ 148. Sogenannt Psyche.** [C. Bank 2, [neben Here Ludovisi.]

[Gegen die Mitte des vorigen Jahrhundert's bei dem Amphitheater von Capua gefunden, im Museum von Neapel, parischer Marmor; vergl. Millingen, Ancient uned. monuments I, pl. 3, Gerhard, antike Bildwerke I. 62. 1, Neapel's ant. Bildw. S. 65, E. Wolff im Bullettino v. 1833 S. 132. ff. Es fehlen die Arme und ein Theil des Kopfes ausserdem der ganze Körper von den Hüften abwärts; die Figur hat nach Wolff a. a. O. schon im Alterthum Schaden gelitten und vielleicht Ergänzungen erfahren, ist aber besonders durch Nachhilfe eines modernen Meissel's beträchtlich geschädigt worden.]

Millingen, der feine und sinnige Kenner schreibt von dieser Statue: „sie vereinigt in seltenem Grade grosse Wahrheit in der Naturnachahmung mit dem höchsten Grade idealischer Schönheit. Das Gesicht ist insbesondere bewundernswerth, gleich, wenn nicht überlegen jedem anderen bis jetzt entdeckten Werke der Kunst. Die Züge sind höchst regelmässig und harmonisch, mit einem Hauch jugendlicher Unschuld und Reinheit; die Haltung ist edel und würdig, dabei ein gewisser Anstrich von Melancholie, der einen Ausdruck von Zärtlichkeit und Gefühl giebt, und dabei den besonderen Reiz sittlicher Vorzüglichkeit hat. Vielleicht ist es nicht in der Macht der Einbildung, einen Begriff ausgesuchterer weiblicher Schönheit zu bilden, noch kann ein besseres Muster der Betrachtung und Aufmerksamkeit der Künstler geboten werden. Die erhaltenen Theile sind gleich vollkommen und auf den ersten Blick wie vom Leben abgeformt. Gefunden an derselben Stelle (in Capua) wie die Aphrodite (Müller, D. a. K. II. 25. 268), ist das Werk aus derselben Schule aus der glücklichsten Zeit der Kunst. Nach einer gewissen Freiheit der Ausführung ist es Original, nach Capua vielleicht aus einer der grossgriechischen Städte versetzt, die bis auf Neapel, Rhegion, Tarent, zur Zeit des Augustus alle versunken waren, wiewohl das Talent der Nachahmung in dem Zeitalter August's hoch gestiegen war, und wir nicht genug Vergleichungsgegenstände besitzen.“ — Mit diesem Urteil über die hohe Schönheit wird gewiss Jeder einverstanden sein, der das Werk genauer betrachtet, wobei es namentlich zu empfehlen ist, dass man sich in der Richtung des Blickes vor ihm niederkauere. Die Bedeutung der Statue ist schwer auszumachen; gegen Psyche spricht, wie Welcker anführt, schon äusserlich der Umstand, dass keine Spur von Flügeln zu finden ist, ausserdem aber hat der Körper doch zu viel Fülle für eine Psyche, obgleich er für Aphrodite fast zu mädchenhaft jugendlich ist. Diesem Namen widerspricht ausserdem der Kopf auf's Bestimmteste, in dessen seitlicher Neigung freilich wohl kein Versunkensein in sich liegt, wohl aber der Ausdruck eines wehmüthig-heiteren, dabei liebevollen Anblicken's eines zweiten Gegenstandes. Welcker meint, es könne eine tragische Person gemeint sein, wobei man nur fragen muss: welche etwa? und bemerken darf, dass eigentlich bewegt Pathetisches gewiss nicht in der Statue liegt. Mir scheint das Bildwerk in das Gebiet des

Genre zu fallen, und ich finde für den eigenthümlichen Ausdruck eine schlagende Erklärung in folgender Stelle von Schiller's Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung (Werke Bd. XVIII. S. 207 der Ausg. v. 1828), wo der Verfasser von dem Gefühl redet, das uns bei der Betrachtung von Kindern überschleicht: „Besonders stark und am allgemeinsten äussert sich diese Empfindsamkeit für Natur auf Veranlassung solcher Gegenstände, welche in einer engeren Verbindung mit uns stehn, und uns den Rückblick auf uns selbst und die Unnatur in uns näher legen, wie z, B. bei Kindern und kindischen Völkern. Man irrt, wenn man glaubt, dass es blos die Vorstellung der Hilfslosigkeit sei, welche macht, dass wir in gewissen Augenblicken mit so viel Rührung bei Kindern verweilen. Das mag bei denjenigen vielleicht der Fall sein, welche der Schwäche gegenüber nie etwas Anderes als ihre eigene Ueberlegenheit zu empfinden pflegen. Aber das Gefühl von dem ich rede (es findet nur in ganz eigenen moralischen Stimmungen statt, und ist nicht mit demjenigen zu verwechseln, welches die fröhliche Thätigkeit der Kinder in uns erregt), ist eher demüthigend, als begünstigend für die Eigenliebe; und wenn ja ein Vorzug dabei in Betracht kommt, so ist dieser wenigstens nicht auf unserer Seite. Nicht weil wir von der Höhe unsrer Kraft und Vollkommenheit auf das Kind herabsehn, sondern weil wir aus der Beschränktheit unsers Zustandes, welche von der Bestimmung, die wir einmal erlangt haben, unzertrennlich ist, zu der grenzenlosen Bestimmbarkeit in dem Kinde und zu seiner reinen Unschuld hinaufsehn, gerathen wir in Rührung, und unser Gefühl in einem solchen Augenblick ist zu sichtbar mit einer gewissen Wehmuth gemischt, als dass sich diese Quelle desselben verkennen liesse." — Neben dem Statuenfragment ist noch ein zweiter Abguss des Kopfes (No. 163] aufgestellt. —

Auf Aphrodite lassen wir Eros folgen. Sein Ideal ist von Praxiteles in seinem thespischen Eros fixirt, propter quem, wie Cicero in Verr. IV. 2. 3 sagt, Thespiae visuntur, nam alia visendi caussa nulla est. — In der Blüthezeit der griechischen Kunst wurde Eros nicht als Knäblein, sondern als Knabenjüngling gebildet, und hierin liegt ein sehr tiefes und feines Gefühl. Die Götter werden häufig in der Gestalt idealisirt, welche den von ihnen vertretenen Beschäftigungen und Zuständen des Menschen

entspricht; so ist Artemis Jägerin, Hermes Palästrit, Aphrodite das schöne, liebebedürftige und Liebe erweckende Weib, und so ist Eros der Jüngling in dem Stadium der geheimnissvollen körperlichen und geistigen Entwickelung, in welchem mit dem erwachenden Bewusstwerden das Erstaunen über den göttlichen Funken in der eigenen Brust und das idealische, schwärmerische Verlangen nach Liebe in dem Menschen erwacht, ohne dass der Wille zur That erstarkt ist, und ohne dass That und Entschluss gefordert würde, wie vom Manne. Ein Jüngling in diesem Lebensalter geht auf in Liebessehnen und Poësie, und in dieser Gestalt allein kann Eros incarnirt werden, nicht als Knabe, der noch nichts von Liebe weiss, und nicht als reifer Jüngling oder Mann, von dem wir, auch in der Liebe, Anderes erwarten, als das „Langen und Bangen in schwebender Pein“ und in Schwämerei.

In diesem Sinne ist der Eros in der ersten Blüthe (*ἐν ὥρᾳ*) ein Mysterium der Kunst, wie irgend eines vorhanden ist, und dieses von Praxiteles festgestellte Ideal allein reicht hin, um des Künstler's Schöpfungen einen ganz anderen Charakter zu vindiciren, als das Streben nach äusserer Schönheit und nach Sinnenreiz, welches Brunn in seiner Künstlergeschichte dem Praxiteles unterstellt hat. —

Den thespischen Eros aus pentelischem Marmor mit vergoldeten Flügeln, gefasst in der bezeichneten Art, als Knabe in der Jugendblüthe kennen wir aus einer Reihe von Stellen, welche bei Brunn a. a. O. S. 341 zusammengetragen sind. Auf ihn ist mit der allergrössten Wahrscheinlichkeit zurückzuführen:

[No. 21.] **№ 149. Eros von Centocelle.** [C. Bank 3.]

[Im Vatican, Mus. Pio-Clem. I. 12, Vergl. Welcker a. a. O. und Müller, Handb. §. 127. 3., D. a. R. I. 35. 144.]

Praxiteles' thespischer Eros war nicht als Bogenspanner gefasst, sondern ruhig stehend, wie aus dem Epigramm des Simonides (bei Schneidewin, Delect. I. 52) hervorgeht:

. . . . φίλτρα δὲ τίκτω.
οὐκέτι τοξεύων, ἀλλ' ἀτενιζόμενος,

und dass auch unser Eros ruhig stehend, nicht bogenspannend gebildet war, beweis't sich äusserlich durch die im britischen

Museum (room. XV. No. 305) befindliche, bei Müller D. a. K. I. 35, 145 abgebildete Wiederholung, während eine andere, geringere Wiederholung in der einen Hand den Bogen hält und sich mit der anderen auf den Köcher stützt. Bei unserer Halbfigur finden sich im Rücken Löcher zum Einsetzen metallener Flügel, welche bei einer Wiederholung von Marmor sind.

Die Gewöhnung, Eros als Knaben, meistens in tändelnder Auffassung, fast immer aber jünger gebildet zu sehn, als er hier erscheint in Verbindung mit dem Gesichtsausdruck, veranlasste Zoëga in seinen von Welcker herausgegebenen Abhandlungen S. 311 in unserer Figur einen Todesgenius zu erkennen, er wird jedoch von Gerhard in der Beschreib. Rom's II. 2. S. 166 treffend widerlegt. Die Jünglingsbildung ist aber durch mehre statuarische Werke gesichert, s. Müller, Handb. §. 391. 1, denen sich einige Reliefe gesellen, welche die Thatsache über allen Zweifel erheben, so z. B. das Parisrelief abgeb. in meiner Gallerie heroischer Bildw. I. Taf. 13. No. 2. Der Gesichtsausdruck aber, obwohl er ernst ist, zeigt doch keine Spur von Traurigkeit oder Melancholie, sondern schwärmerisches oder träumerisches Versunkensein in Gefühl und Betrachtung. Einige schöne Dionysosköpfe zeigen einen verwandten Zug von halbtrauriger Träumerei, welche bei jungen und sentimentalen Menschen durch den Wein hervorgerufen wird und ebenso in's Schrankenlose geht, wie die erste Liebe. Denn dass die Gedanken unseres Eros nicht auf ein bestimmtes Object sinnend gerichtet sind, das zeigt sich deutlich genug in der glatten Stirn und in den unbewegten Brauen, welche das Sinnen nach der Mitte zusammenzieht. Zu diesem träumerischen Versunkensein stimmt die leise Neigung des Hauptes, welche um Trauer auszudrücken bedeutender sein müsste, dabei spielt ein fast unmerkliches Lächeln um die Lippen, anzudeuten, dass es schöne Bilder sind, die durch die Seele des Jüngling's ziehn. Zu seiner Jugendlichkeit passt das lange und künstlich geordnete Haar, welches in einem reiferen Alter abgeschnitten wurde, und die angedeutete Altersstufe drücken die schlanken und weichen Formen des bewundrungswerthen Körper's unzweifelhaft aus. —

Am nächsten steht diesem Musterbilde des Erosideal's den Körperformen nach:

[No. 23.] **№ 150. Schreitender Torso des Eros.** [C. daselbst.]

[In der Humboldt'schen Sammlung in Tegel.]

Kopf und Arme und die Beine bis über die Knie fehlen, der Körper zeigt ähnliche blühend weiche, vielleicht noch etwas jüngere Formen, als der vaticanische Eros, ist aber bestimmt nicht in die Classe der nur knabenhaften oder kindlichen Darstellungen des Gottes zu rechnen.

Weniger bedeutend sind folgende zwei Statuen

[No. 22 und 22. b.] **№ 151 u. 152. Eros bogenspannend.** [C. r. Pf. 4. Po. 1 u. 2.]

[No. 22 im Capitol, Mus. Capitol. Sala del vaso tav. 12; modern ergänzt sind Flügel und Arme und der Stamm mit dem Körper; No. 22 b. in der Marcusbibliothek in Venedig, s. Thiersch Reisen in Italien S. 236, „der Kopf ist von anderem Marmor als der Rumpf und aufgesetzt, doch alt und vielleicht schon im Alterthum ergänzt; neu sind die Flügel, der ganze rechte Arm und die linke Hand, beide Füsse. An der rechten Wade haftet noch ein Bruchstück vom Bogen, woraus erhellt, dass die Lage des rechten Armes samt dem Bogen bei der Ergänzung zu hoch hinaufgekommen ist.“]

Diese beiden ganz ähnlichen Statuen gehören zu einer Reihe derselben Art, die nach Welcker, der sie in den Noten a. a. O. nachweis't, nicht durchaus richtig ergänzt sind, indem so weder das Abschiessen, noch auch eine Bogenprobe, wobei nur zum Spiele gezielt wurde, entsprechend ausgedrückt ist. Worauf sich die Vermuthung gründet, dieser Eros sei nach dem von Pausanias IX. 27. 3 erwähnten ehernen Bilde des Lysippos zu Thespiae, wenn nicht auf die bedeutende Zahl der Wiederholungen, welche allerdings ein bedeutendes Original voraussetzen lassen, weiss ich nicht. Der Gott erscheint hier ganz in Knabengestalt, das Motiv der Anstrengung mit dem Bogen ist nicht übel ausgedrückt, besser in dem Exemplar von Rom als in dem venetianischen, indem hier die Bewegung stärker, der Zug aller Muskeln feiner ist als dort, wo die Stellung etwas Manierirtes und künstlich Zierliches hat. —

In verkleinerter Copie besitzen wir dann noch die kurz anzuführende Gruppe:

[No. 103.] **№ 113. Eros und Psyche.** [A. Bank 1.]

[Im Capitol, Mus. Capit Stanza del Ercole tav. 16, Mus. des Ant. I. 32.]

Die Gruppe ist oft wiederholt, in Statuen sowohl wie in Reliefen; für die ganze Reihe der Vorstellungen aus dem Mythus von Eros und Psyche ist zu vergleichen die Abhandl. von Otto Jahn, archäol. Beiträge S. 121—197, woselbst S. 161 ff. die Darstellungen unserer Scene der Umarmung aufgezählt sind. —

Hermes. Das vollendetste Ideal des Hermes ist dasjenige, welches ihn als den Vorsteher der Palästra in der Gestalt des gymnastisch gebildeten, reifen Jünglings in kraftvollen aber elastischen und schlanken Formen darstellt, zugleich mit dem Ausdruck der ausgesuchtesten Klugheit in den feinen und scharfen Zügen des durch kurzes, krauses Ephebenhaar ausgezeichneten Kopfes. Es ist nicht durchaus sicher, von welchem Künstler dies Ideal ausgegangen ist, mit grosser Wahrscheinlichkeit nennt aber Müller, Handbuch §. 380. 2 die jüngere attische Schule als diejenige, aus welcher dieser Typus hervorging, wenngleich die Zurückführung auf Praxiteles deshalb ihr Bedenkliches hat, weil von diesem Künstler nur ein Hermes als Träger des Dionysoskindes aus Pausan. V. 17. 1 bekannt ist, der wenigstens in einer ganz anderen Situation gefasst war, als die besten Statuen des Gottes der Palästra, welche wir besitzen, und der, in einer Dienstfunction dargestellt, schwerlich eine solche Gliederpracht entfaltete, wie der allein stehende, in höherer Weise als selbständiger Gott gebildete Hermes. Möglich wäre es, dass der Hermes, welcher unter den zwölf Göttern sich wahrscheinlich befand, die Praxiteles in dem alten Tempel von Megara bildete (Paus. I. 40. 2), die Gestalt des Gottes der Palästra gehabt hat, und dass somit doch Praxiteles der Vollender des Ideals gewesen wäre, welches wir am meisten aus dem s. g. Antinoos von Belvedere, Müller Handb. §. 380. 5, D. a. K. II. 28. 305 kennen lernen. Von dem Hermes als Vorsteher der Palästra, der höchsten Steigerung seines Ideal's in kräftiger Jünglingsgestalt, ruhig stehend, die Ephebenchlamys vom Prachtbau der Glieder zurückgeschlagen und um den linken Arm gewickelt, haben wir keine

Statue im Museum wohl aber besitzen wir eine Büste, welche den Gott in seiner geistigen Eigenthümlichkeit auf das Allervortrefflichste charakterisirt, und die überhaupt zu den besten Leistungen des griechischen Meissel's gehört.

[No. 124.] **№ 154. Büste des Hermes mit Flügeln im Haar.** [C. Bank 4.]

[Im Vatican, Beschreib. Rom's II. 2. S. 185. No. 15, Mus. Pio-Clem. VI. 3.]

Vielleicht ist kein intelligenteres jugendliches Gesicht auf uns gekommen, in welchem zugleich die Richtung des Geistes nicht sowohl auf grosse und erhabene Gegenstände, als auf ein klares und bestimmtes Erfassen aller Angelegenheiten des wirklichen Leben's ausgedrückt wäre. In dieser nicht eben hohen Stirn gähren nicht weltbewegende Gedanken, aus diesen feingeschlitzten Augen blitzen nicht grosse Entschlüsse, nicht Herrscherworte wird dieser kleine, lieblich lächelnde Mund aussprechen, aber diesem scharfen und durchdringenden Blick entgeht gewiss Nichts von dem, was er beobachten und erlauschen will, und schwerlich mögte irgend Jemand, ein Gott oder ein Mensch der anmuthigen und witzigen Rede widerstehen, welche von diesen leicht aufgeworfenen Lippen jederzeit zu fliessen bereit ist, und deren unwiderstehliche Wirkung der Gott voraussieht, weshalb ein gutmüthiges aber schalkhaftes Lächeln um Mund und Wangen spielt. Wir brauchen nicht, wie Winckelmann bei dem vaticanischen Apollon forderte, mit unserem Geist in das Reich unkörperlicher Schönheit zu gehn, um dies Ideal zu fassen, es ist rein menschlich und doch in der Art vollkommen, dass wir Aehnliches niemals in unserer Alltäglichkeit finden. Hoheit und Grossheit, wie bei Apollon, ist hier nicht vorhanden, aber eine Feinheit und Schärfe aller Formen und des Ausdrucks, deren wiederum kaum ein Apollon fähig sein würde. Das kurze krause Haar bezeichnet unsere Büste als die des palästrischen Gottes, denn es ist das attische Ephebenhaar, welches, im Knabenalter lang gezogen, wie es Eros trägt, mit dem Eintritt in das reifere Jünglingsalter und in die eigentlichen Uebungen der Gymnasien kurz abgeschnitten wurde, um bei den Turn- und Kampfbewegungen nicht zu hindern; vergl. Müller, Handb. §. 330. 1 und 380. 3. Die Flügelchen, welche Hermes gewöhnlich an sei-

nem Petasos trägt, wachsen hier wie organisch aus den krausen Locken hervor, finden sich übrigens auch sonst noch am Haupte des Gottes selbst. —

Unbedeutender sind die beiden folgenden Büsten, welche den eben entwickelten Typus freilich nicht verläugnen, aber ihn lange nicht so scharf und ausgebildet entfalten, wie die so eben betrachtete:

[No. 123.] **№ 155. Hermes mit dem Petasos.** [C. l. Pf. 1. Co. 1.]

Der Ausdruck des Appuleius De magia p. 68 (ed. Bip.): facies palaestrici succi plena, in capite crispatus capillus sub imo pilei umbraculo apparet, lässt sich auf diese Büste anwenden, welche der Landsdown'schen in den Specimens of ancient sculpture I. 55 und bei Müller D. a. K. II. 28. 304 abgebildeten ähnlich, aber, wie mir scheint, nicht gleich ist, es sei denn, dass die Zeichnungen das Bildwerk unvollkommen wiedergeben. Im Ausdruck nicht die Feinheit und nichl der reizende Zug von Schalkheit, welcher die vorige Büste auszeichnet. —

[No. 122. **№ 156. Büste des Hermes.** [C. l. Pf. 1. Co. 3.]

Der Hut fehlt und das Haar ist restaurirt; der Typus ohne eine besondere Auszeichnung. —

Wenn uns von dem palästrischen Hermes eine Statue fehlt, so haben wir dagegen von dem Boten Hermes eine äusserst vortreffliche Darstellung in

[No. 20.] **№ 157. Ruhender Hermes.** [C. Mitte Po 6.]

[Gefunden in Portici, im Museum von Neapel, Erz, Antichitá di Ercolano VI. 29—32, Mus. Borbon. III. 41, Müller, D. a. K. II. 28, 309, Gal. myth. 51, 207, Piroli V. 14, 15, Clarac 665, 1522, Winckelmann Werke V. S. 142; vergl. Rathgeber, Notte Napolit. Gotha 1842. und Jahn, Zeitschr: für Alterthumswissenschaft 1844. S. 183, wo der Hermes als angelnd aufgefasst wird; E. Wolff im Bulletino 1838. p. 133, der annimmt, der grössere Theil des Schädel's mit den Haaren sei moderne Ergänzung, woher die auffallende Form derselben rühre.]

Der Gedanke, hier einen angelnden Hermes zu erkennen, war sehr unglücklich, nicht allein, weil die Haltung der Hände bestimmt nicht auf die Haltung der Angelruthe hinweis't, weil der Blick keineswegs lauernd auf die Angelschnur gerichtet ist, sondern weil bei dieser Bezeichnung grade das am meisten Cha-

rakteristische und Vortreffliche der Statue, die Eile und Athemlosigkeit des momentan ruhenden Botenläufer's übersehen und eine frühere evidente Benennung negirt wird. Die diesem Hermes anderweitig gegebenen Namen: von der Botschaft ausruhend, und: vielleicht in Erwartung eines neuen Auftrag's treffen das Richtige auch nicht, sondern nur eine Bezeichnung ist präcis: Hermes während der Botschaft einen Augenblick ruhend, bereit im nächsten wieder dahin zu eilen. Das ist denn aber auch gar vortrefflich ausgedrückt. In den geblähten Nasenlöchern, in der ausathmenden Brust und dem etwas eingezogenen Bauche ist das schwere Athmen des eilig Gelaufenen meisterlich ausgedrückt, wir meinen die schnelleren Pulse zu fühlen, und können uns eine leise Vorstellung von dem Läufer Ladas des Myron bilden, von dem es in dem Epigramm (Anthol. III. p. 318. No. 313 a.) heisst:

ἄκροις ἐπὶ χείλεσιν ἆσθμα
ἐμφαίνει κοίλων ἔνδοθεν ἐκ λαγόνων.

Dazu stimmt der Blick, der grade so in die Ferne hinausgerichtet ist ohne einen Gegenstand scharf anzublicken, wie wir das nach angestrengtem Laufe an Anderen sehen, an uns selbst fühlen können, wenn uns das Herz so recht hörbar schlägt und der Blick schwimmt. Auf einem solchen angestrengten Laufe hat der schnelle Bote sich auf seinem Felde auf den ersten besten Steinblock gesetzt, um ein Wenig zu verschnaufen, wobei die gegenwärtige kurze Ruhe und die alsbald folgende neue Bewegung in dem Körper vereinigt und auf meisterhaft durchdachte Art auf die Glieder der beiden Seiten vertheilt sind. Es ruht das lang ausgestreckte rechte Bein auf der Ferse des Fusses, dessen Zehen auseinander gehalten werden, als wolle der Gott die kühle Luft hindurchstreichen lassen; das linke Bein dagegen ist angezogen und voll Spannung auf den vordern Theil des Fusses gestellt, so dass dies Bein bei der Erhebung demnächst in erster Reihe thätig sein wird, und fast bereits die Thätigkeit beginnt. Dagegen ist in den oberen Theil des Körpers und in den Arm auf dieser Seite das Ausruhen verlegt, die linke Hand, welche wahrscheinlich das Kerykeion trug, hangt über das Knie des angesetzten Beines herab, der Ellenbogen stützt sich auf den Schenkel; thätig hinwiederum erscheint der rechte Arm, welcher zur Unterstützung des linken Beines beim Aufstehn mit der Hand

auf den Felsensitz gestemmt ist, so dass die Muskeln dieses Armes angespannt erscheinen. Diese durch den ganzen Körper vertheilte Ruhe und Bewegung vereinigt sich gleichsam zu einem Accord im Rücken der Statue, wo in der linken Schulter die Ruhe des linken Armes, in der rechten die Spannung des rechten Armes sich fortsetzt, während in den unteren Theilen, in den Weichen die grössere Spannung und Bewegung auf der linken Seite liegt. So ist in dieser Statue Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereinigt, oder besser noch, es berühren sich die Vergangenheit und Zukunft lebhafter Bewegungen in einer Ruhe, welche auf der Grenzscheide beider steht. — Nach einem einzelnen mythologischen Moment für die Erklärung zu suchen, ist eben so wenig hier, wie bei der versailler Artemis gerechtfertigt; so wie jene die Jagdgöttin in prägnanter Auffassung, ist unsere Statue der Götterbote mitten in seiner Thätigkeit. — Die Form des Kopfes, namentlich die Fläche der Stirn und das Tiefsitzen der Ohren ist allerdings auffallend, aber annäherungsweise Aehnliches finden wir sogar bei der schönen Büste No. 154. —

Eine zweite Gestaltung des Hermes, die des Hermes logios, des rednerischen, können wir uns aus einem Werke vergegenwärtigen, welches freilich nicht den Gott selbst, sondern einen Römer in dem Kostum des Gottes darstellt, und welches hier deshalb anzuschliessen erlaubt sein wird, weil es uns viel weniger auf das römische Porträt, als auf den kunstmythologischen Typus ankommt, unter dem das Porträt gegeben ist.

[No. 50.] **№ 158. Römer im Kostum des Hermes logios.** [B. l. Pf.]

[Im Louvre, parischer Marmor 5′ 6″ hoch, vollständig erhalten bis auf zwei Finger der linken Hand. Sonst Germanicus genannt, was Visconti Iconographie romaine I. p. 119 mit Recht bestreitet, da das bekannte Gesicht des Germanicus sehr verschieden ist. Vergl. Müller, Handb. §. 160. 4 und Welcker's Noten.]

Diese Statue ist nach der Inschrift an der Schildkröte unter dem Gewande der Statue:

ΚΛΕΟΜΕΝΗϹ
ΚΛΕΟΜΕΝΟΥϹ
ΑΘΕΝΑΙΟϹ Ε
ΠΟΙΗϹΕΝ

von Kleomenes aus Athen, wahrscheinlich des Kleomenes Sohn, der die mediceische Aphrodite gemacht hat (Brunn, Künstlergesch. S. 545 ff.), und in das letzte Jahrhundert vor Christi Geburt gehört. Dass wir in dem Kopfe der Statue ein römisches Porträt haben, ist augenfällig, die verschiedenen speciellen Namen aber, welche man demselben beigelegt hat, sind nicht zu rechtfertigen, vielmehr thun wir gut, mit Welcker nur einen Römer zu erkennen, der sich als Gesändter oder auch als Redner im Senat ausgezeichnet haben mag, und der deshalb unter der Gestalt des Gottes der Beredsamkeit, Hermes, dargestellt worden ist. Dieser ist unter Vergleichung der ludovisischen Statue des Hermes logios, abgebildet in Müller's Denkmälern II. 29. 318. unverkennbar; die rechte Hand ist in der rednerischen Geberde der Auseinandersetzung, dem Zusammenhalten der drei ersten Finger bei Einschlagung des vierten und fünften, hoch erhoben, das Gesicht drückt den Ernst einer festgehaltenen Deduction aus, der linke, mit dem Gewande umwickelte Arm ist gesenkt, die Stellung durchaus ruhig. Das stimmt Alles vollkommen mit dem erwähnten Hermes logios überein, nur dass die Bewegung der erhobenen Hand bei diesem eine etwas verschiedene ist; nicht allein also in der als Hermesattribut beigegebenen Schildkröte auf der Basis ist der Charakterismus des Gottes gewahrt, sondern er liegt in der Gesammtheit der Darstellung. Dadurch soll freilich nicht behauptet werden, dass auch die Formen des Körper's den Hermes ausdrücken, vielmehr ist hervorzuheben, dass bei regelmässiger Führung der Linien des Umrisses der Statue die Formgebung ziemlich oberflächlich und kalt ist, so dass ich Welcker nicht zustimmen kann, wenn er von einsichtsvoller Nachahmung der Natur und Wahrheit redet, vielmehr O. Müller im Handbuch §. 160. 4. Recht gebe, wenn er sagt, dass die Statue bei vortrefflicher Arbeit wenig Leben habe. Man vergleiche diese Statue mit dem Theseus vom Parthenon, um sich des ganzen Unterschiedes der Jahrhunderte bewusst zu werden. Dass demnach die Eigenthümlichkeit eines Hermeskörper's in der Statue gegeben sei, darf bei ihrem überhaupt mangelhaftem Charakterismus nicht behauptet werden, aber die Darstellung ist nach der des Gottes. Auf den Stil werde ich übrigens später noch einmal zurückkommen, wenn wir an die Periode der Kunstgeschichte gelan-

gen, welcher dieses Bildwerk angehört, hier kam es mir nur einstweilen darauf an, auf die Darstellung in ihrer Bedeutung aufmerksam zu machen. —

Wir kommen zu demjenigen Kreise, welcher die allergrösste Mannigfaltigkeit der Gestalten enthält, zu dem des

Dionysos. Was zunächst den Gott Dionysos selbst angeht müssen wir zweierlei Idealbildungen unterscheiden, welche wie ich glaube nicht auf einander gefolgt sind, sondern neben einander, zwei verschiedenen Anschauungen des Wesen's der Gottheit entsprechend, bestanden haben und gebildet worden sind, die Darstellung des Gottes als eines älteren, bärtigen, reich gewandeten Mannes und diejenige, welche ihn als weichen, fast weichlichen Jüngling auffasst. Es mag hiebei immerhin zugegeben werden, dass die Darstellung des bärtigen, sogenannten indischen Bakchos die frühere war, und dass sie in späterer Zeit, nachdem das jugendliche Ideal durch die jüngere attische Schule aufgestellt worden, mehr und mehr zurücktrat und seltener wurde; dass sie aber ausschliesslich der älteren Zeit angehöre; ist gegenüber der Eigenthümlichkeit der Formgebung in den auf uns gekommenen Exemplaren durchaus eben so unwahrscheinlich, wie es ein Irrthum ist, in Plinius Ausdruck fecit et Liberum patrem u. s. w. ein Zeugniss dafür zu finden, Praxiteles habe noch den älteren Dionysos gebildet, wie Müller, Handb. §. 127. 2 annimmt. In der älteren Bildung erscheint Dionysos als der mächtige und grosse Naturgott, als Herrscher und Vater, und seine Gewalt über Blühen und Gedeihen der Natur ist mit wunderbarer Feinheit in der Blüthe und Fülle seiner Gesichtsformen angedeutet, welche ohne eine Spur von Alter aus dem langwallenden aber weichen Barte hervortreten. Der jugendliche Dionysos aber ist wesentlich nur der Weingott, welcher in sich auf die edelste Weise die Wirkung des Weines auf den Menschen darstellt, das Lösende, Begeisternde, Sentimentale, Träumerische und Orgiastische, das im Weingenuss liegt oder durch ihn erweckt wird. In dieser Bildung tritt also Dionysos in eine Reihe mit denjenigen Götteridealen, welche die von ihnen repräsentirten Thätigkeiten und Zustände ausdrücken (s. oben S. 97), während der bärtige Dionysos mehr die Verkörperung oder Dar-

stellung der aus des Gottes eigentlichem und tiefem Wesen abgezogenen oder herausgebildeten Idee ist. —

Von dem bärtigen Dionysos besitzen wir keine Statue, wohl aber ein paar ausgezeichnete Büsten, von welchen die bedeutendste ist:

[No. 119.] **№ 159. Bärtiger Bakchos** [C. r. Pf. 5. Po. 3.]
der sogenannte Sardanapalos.

[Im Vatican, Mus. Pio-Clem. II. 41, Mus. Franc. III, 8, Mus. Napol. II. 4, Bouillon, Mus. des Ant. I. 28, Beschreibung Rom's II. 2. S. 239, Zoëga in Welcker's Zeitschrift für alte Kunst I. S. 343, Fea, zu Winckelmann Werke III. S. 512, Cavaceppi, Raccolta III. 27, Müller, D. a. K., fortges. von Wieseler Taf. 31. No. 347.]

Die vor uns stehende Büste gehört einer reich gewandeten Statue an, welche, die rechte Hand auf den Thyrsos gestützt, am sichtbaren rechten Fusse mit einer Sandale bekleidet, in heiterer Majestät vor dem Beschauer steht. Auf dem Rande des umgeschlagenen Peplos oder Mantel's ist der Name ϹΑΡΔΑΝΑΠΑΛΛΟϹ (so) eingehauen, eine Bezeichnung, die, wenngleich sie aus dem Alterthume stammt, wie von allen Herausgebern angenommen wird, jedenfalls von späterer Hand ist, und mit der Statue und ihrer wirklichen Bedeutung Nichts zu thun hat, so dass ich selbst Welcker nicht zustimmen kann, wenn er in ihr einen zweideutigen Ehrennamen des Gottes erkennen will. Denn Gerhard's Gedanken (a. a. O.) an einen Cultus, in welchem man den bärtigen Bakchos und Sardanapalos als Eins erkannt habe, und aus dem dieses Werk abgeleitet sei, ist schwerlich stichhaltiger, als was Braun (Ann. XIV. S. 30) aus der Inschrift herauszudeuten meint, nämlich ein Zeugniss für die ähnliche Bedeutung des Zeus der Griechen und des höchsten Wesen's der Asiaten, Dionysos des Vater's, wozu schon Wieseler a. a. O. ein Fragezeichen setzt. — Was derselbe frageweise hinstellt, ob nicht der Sardanapalos, den Perseus erschlagen haben soll (Creuzer, Symbolik I. 288. Anm. 3. 3. Ausg.) mit dem Dionysos identisch sei, den Perseus nach Pausan. II. 22. 1 bekriegt und besiegt (?) habe, ist nach der selbst verschriebenen Inschrift unserer Statue wenigstens sicher nicht zu bejahen, und es fragt sich, ob wir bei dem dort erwähnten

Dionysos, dem Weiber von den Inseln im Kriegszuge folgten, nicht viel eher an den Gott in der jüngeren Vorstellung, als an den der älteren zu denken haben. — Die Büste ist besonders merkwürdig durch die blühenden Formen des Gesichtes, welche das mit dem Diadem umgebene, orientalisch geordnete reiche aber weiche Haar und der langfliessende Bart umgeben. Auch in dem Gesichte des Zeus kann vom Alter nicht die Rede sein, insofern das Alter eine Abnahme der Kraft und ein Welken der Form bedingt; bei Zeus aber erhält eine unbesiegliche Kraft die Formen, welche in dem grossgeöffneten Auge, in dem reichwallenden Lockenkranz, in dem dichtgelockten Barte die vollendete und reife Männlichkeit ausdrücken; aber in diesem Kopfe ist eine solche Milde und Weichheit der Linien und Flächen, eine solche Fülle und Blüthe des Fleisches, dass wir eher an eine von innen her, aus der eigenthümlichen Natur des Gottes sich regenerirende Jugend, als an erhaltende Kraft denken müssen; das Auge nur schmalgeöffnet, Haar und Bart von einer Weichheit und Flüssigkeit, welche nur an mildglänzende, blonde Fülle denken lassen. Interessant ist es auch den Ausdruck dieses Kopfes mit dem des Zeus zu vergleichen; dort durchgreifende Energie, Thätigkeit des Herrscher's, Ernst mit Milde übergossen; hier Ruhe und ein träumerisches Behagen, Milde vom Ernst angehaucht; dort die Erwartung des Uebergang's in stärkere Bewegung und in einen finstereren Ausdruck, hier eine Freundlichkeit die eher zur Wehmuth hinneigt und jeden Gedanken daran, dass der Gott furchtbar werden könne, entfernt. Die Würde des Gottes und Herrscher's ist von dem Wohlwollen des Vater's alles Lebendigen, alles Blühen's und Gedeihen's beherrscht. Das ist ein Idealbild, welches viel zu viel sentimentalisches Element enthält, als dass man annehmen dürfte, es sei vor den Zeiten des jungen Athen und der jüngeren attischen Schule aufgestellt worden.

Weniger bedeutend finden wir den Typus in

[No. 120.] **№ 160. Derselbe.** [C. r. Pf. 3. Po. 3.]

[Im Louvre, Déscript. No. 189.]

Um den Kopf hat der Gott eine Art von Mitra geschlungen, welche die Haare zusammenhält, die hier etwas krauser sind,

als bei der vorigen Büste, dazu sind auch die Augen weiter geöffnet, so dass der eigenthümliche Ausdruck von Milde fehlt, der den sogenannten Sardanapalos auszeichnet. Uebrigens sind die Nase und der Bart ergänzt und zwar schlecht, so dass der Ausdruck darunter gelitten hat und die Formen nicht harmonisch sind. —

Nicht ganz so vollkommen wie No. 159, aber in anderer Weise sehr interessant ist dann das dritte Exemplar des bärtigen Dionysos, welches wir besitzen.

[No. 121.] **№ 161. Derselbe.** [Daselbst, Po. 1.]

Diese Bronzebüste wurde früher für die Platon's gehalten, mit dessen in Visconti's Ikonographie I. 18 a. abgebildeten Zügen sie freilich so wenig Aehnlichkeit hat, wie mit dem Kopf der in den Monumenten des Instituts III. 7 (vgl. Ann. XI. 207) abgebildeten Statuette; aber dass man überhaupt den Kopf für den des grossen Philosophen halten konnte, weise't uns auf ein hohes und feines geistiges Leben in demselben hin. Und in der That ist ein Ausdruck von sinniger Milde und von heiterem Ernst in diesen Zügen, welcher den Kopf weit über die Bedeutung des blossen Weingottes erhebt. Besonders schön sind Augen und Mund, eigenthümlich ist der Bart und die Anordnung des Haares. Ersterer ist am Kinn kurz geschnitten und fast muschelförmig von beiden Seiten nach der Mitte gekämmt, in einer Art, welche ähnlich in alterthümlichen Werken, namentlich Terracotten vorkommt. Das Haar aber ist über der Stirn durch ein schmales Band in einer Art von Rolle aufgebunden, unter der man die kleinen Hörner zu vermuthen geneigt ist, welche in mehren vorzüglichen Büsten der jugendliche Dionysos trägt, der an mehren Orten, z. B. in Elis, in Stiergestalt verehrt wurde. Seitwärts und im Nacken fällt das Haar in weichen Locken herab. —

Von der zweiten Gestaltung des Gottes, dem jugendlichen Dionysos besitzen wir eine Statue und mehre vortreffliche Büsten.

[No. 24.] № 162. **Statue des jungen Dionysos.** [C. I. F. 2. Po.]

[In der Humboldt'schen Sammlung in Tegel, Marmor, 4′ 8″ hoch.]

In dem jugendlichen Dionysos kommt der Gott des Weines mehr zur vorwiegenden Geltung, als in dem älteren. Er wird als Jüngling oder als Jünglingsknabe mit sehr weichen und fliessenden Körperformen gebildet, welche in der Fülle der Gesundheit erwachsen, aber von keiner gymnastischen Uebung gestählt sind. Die göttliche Natur macht sich in dem hohen und schlanken Wuchs geltend, welcher in einigen der besten Statuen an die Bildung des Apollon erinnert, während in manchen anderen, und so in der vor uns stehenden beinahe Eros' Jugendlichkeit hervortritt, aber in grösserer Fülle und Weichheit des Fleisches. Dabei wird der Gott häufig, wie in unserer Statue, ganz unbekleidet dargestellt, oder es umgiebt den Körper, wenig verhüllend, ein leicht umgeworfenes Rehfellchen (νεβρίς) oder endlich ein um den unteren Theil des Körper's geschlagenes, mehr oder weniger herabgleitendes Himation. In Statuen ist ein bewegter Dionysos unnachweisbar, am häufigsten finden wir ihn in lässiger Ruhe stehend, meistens an einen Baumstamm gelehnt, um den sich eine Rebe schlingt, oder auf seinen Lieblingssatyr, Ampelos (Rebe) gestützt, dessen Körper selbst halb vegetabilisch gebildet wird. Des Gottes Haupt ist mehrfach, wie in unserer Statue, sanft geneigt, und eine süsse Träumerei, wie im leichten und seligen Weinrausch, liegt in seinen Zügen, so dass der Blick nicht wie auf einen bestimmten Gegenstand gerichtet, sondern wie versunken erscheint. Und doch in anderer Weise wie bei dem vaticanischen Eros; denn bei jenem spielt ein leises Lächeln süsser Liebesahnung um Lippen und Wangen, bei unserem Dionysos hat das Gesicht eher einen leicht schwermüthigen Ausdruck. In dem weichgelockten Haar liegt ein dünner Kranz von Epheu, den linken Arm hat er bequem auf den Stamm gelegt, der rechte ist freihangend gesenkt und die Hand hält ein ergänztes Attribut. Alle Formen des Körper's sind äusserst weich und fliessend, voll, jedoch ohne Ueppigkeit, wie zu sanften Bewegungen geschaffen.

Von den Büsten des jugendlichen Dionysos nenne ich voran:

[No. 118.] **№ 163. Dionysos mit dem Epheukranz.** [C. l. Pf. 2. Po. 1.]

Die Bildung des Dionysos ist in mehr als einem vortrefflichen Werke so weich, dass man versucht ist, die Köpfe für weiblich zu halten, wie denn in der That die folgende Büste lange die Namen Ariadne und Leukothea getragen hat. Auch kommt ein ganz weiblich bekleideter Dionysos vor, welcher von dem choragischen Denkmal des Thrasyllos herstammt und in Müller-Wieseler's D. a. K. 32. 362 abgebildet ist. Zu dieser Reihe fast weiblicher Bildungen des zart jugendlichen Gottes gehört auch unsere Büste, welche fast nur durch die Formen der Brust als männlich erkennbar ist. Es kann kaum ein sanfterer Umriss des Gesichtes gedacht werden, als der dieser Büste ist, ja die meisten Köpfe der Aphrodite haben mehr Kraft und Spannung in den Linien. Das Antlitz ist ein Weniges nach links gewendet und fast unmerklich gesenkt, das schmalgeöffnete Auge schaut sanft schwärmerisch in die Ferne, eine wunderbare, aber etwas sinnliche Anmuth liegt in dem Munde und die Locken des Hauptes sind mit schattigen Epheublättern und Trauben bekränzt. —

Weniger weich, aber nicht weniger weiblich ist

[No. 117.] **№ 164. Gehörnter Dionysos.** [C. r. Pf. 5. Po. 1.]

[Im Vatican, vergl. H. Meyer, Propyläen II. 1. 63 und zu Winckelmann, Werke IV. 307 f., Anm. 367, auch Kunstgesch. I. S. 301, II. 243 f. Anm. 314, Müller-Wieseler's D. a. K. Taf. 33. No. 375.]

In einer nicht unbeträchtlichen Reihe von Werken der Kunst und in mancherlei Variationen finden wir Dionysos in angedeuteter und selbst in vollständiger Thiergestalt, als Stier nämlich, als welchen ihn die eleischen Weiber in dem von Plutarchos Quaest. Graecae 36 aufbewahrten Gebet anrufen: „komme du Heros Dionysos in den heiligen Tempel am Meere, komme mit den Chariten in den Tempel eilig mit dem Stierfusse; hehrer Stier, hehrer Stier! Auch unsere schöne Büste gehört in diese Reihe, obgleich bei ihr die Stierhörner mehr angedeutet, als dargestellt, unter den Locken und den Blättern des verstümmelten Epheu-

kranzes so versteckt sind, dass man sie nur als ein paar Erhebungen im Haare erkennt. Mit Recht bemerkt daher Wieseler a. a. O., dass dieser Vorstellung die Worte Ovid's in den Metamorphosen IV. 19 an Dionysos

. . . . tibi cum sine cornibus adstas
virgineum caput est.

nicht widersprechen, wie dies allerdings in den Darstellungen der Fall ist, in welchen die Hörner ganz frei herausgebildet erscheinen, wie in der vaticanischen, bei Wieseler 33, 376 abgebildeten Marmorbüste, welche eine Spur satyresken Ausdruck's zeigt. In unserer Büste ist die im Cultus und in religiös-mystischer Beziehung bedeutende Stiergestalt des Gottes so bescheiden angegeben, dass sie die hohe Schönheit nicht im Geringsten beeinträchtigt, und dass das Ovid'sche virgineum caput durchaus auf dieselbe anwendbar ist. Und zwar ist das in so hohem Grade der Fall, dass die bedeutendsten älteren Archäologen den Kopf für weiblich gehalten haben, dass er gewöhnlich, und so noch von Zoëga (Bassiril. Taf. 41. Note 32) als Ariadne bezeichnet wurde, während Winckelmann ihn Leukothea nannte, bis Meyer a. a. O. das Richtige entdeckte. Was die Bedeutung dieses höchst schönen und edlen Kopfes, den alle Erklärer mit Recht preisen, und dessen Stirn von dem bakchischen Diadem halb bedeckt ist, anlangt, so ist ein recht individueller Zug des Ausdruck's in seiner starken Wendung und Neigung nach links nicht zu verkennen, ein individueller Zug milder Freundlichkeit, welcher Winckelmann auf den von ihm gegebenen Namen leitete, und welcher auf eine Gruppirung mit einem Wesen des bakchischen Kreises schliessen lässt, zu dem der Gott in einem näheren und zarten Verhältnisse steht. Hier dürfte besonders an den bakchischen Eros gedacht werden, welchen die Marmorgruppe des Mus. Worsleyanum abgeb. bei Müller-Wieseler 32, 370 mit Dionysos vereinigt zeigt, oder auch an Ampelos, seinen Lieblingssatyr, welchen der Gott in der bei Müller-Wieseler das. No. 371 aus den Specimens of ancient sculpture II. 50. abgebildeten Marmorgruppe des britischen Museum's gar zutraulich zärtlich anblickt, oder endlich an Methe, des Gottes Mundschenkin, welche ihm auf einer Vase (Welcker's alte Denkmäler II. Taf. 12, 22., vergl. S. 229.) ein καλός zuruft. Ueber den bakchischen Eros, den ich wegen des schwärmerisch

zärtlichen Ausdrucks in dem Gesicht unserer Büste am liebsten mit der Statue gruppirt denken mögte, zu der dieselbe gehörte, vergl. Gerhard im Text zu den antiken Bildwerken S. 233 ff.; auch wird es am Orte sein daran zu erinnern, dass in dem zweiten Fragment des Anakreon (Schneidewin P. L. Gr. p. 346) ein näheres Verhältniss zwischen Dionysos und Eros (Wein und Liebe) bezeichnet ist:

ὦναξ, ᾧ δαμάλης Ἔρως
καὶ Νύμφαι κυανώπιδες
πορφυρέη τ' Ἀφροδίτη
συμπαίζουσιν· κ. τ. λ. —

Einigermassen beeinträchtigt wird der Ausdruck unserer Büste durch die nicht allzu geschickte Restauration; neu sind ein beträchtliches Stück der Nase, die Unterlippe und der Anfang der Brust. —

Einer eigenthümlichen Darstellungsweise des Dionysos gehört der folgende Kopf.

[No. 121. b.] **№ 165. Dionysos Psilax.** [B. Po. neben Bank 2.]

[Gefunden zu Narni, jetzt im Müseum von Berlin. Vergl. E. Braun, die Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos, München 1839. Taf. III. S. 3 und Müller-Wieseler D. a. K. 33. 387; Welcker im rhein. Museum 1839. VI. S. 592.]

Den Beinamen Psilax von ψίλον Flügel führte der geflügelte Dionysos in Amyklai nach Pausanias III. 19. 6, und die Bedeutung der Flügel bei dem Gotte des Weines kann nach der ausdrücklichen und augenfällig richtigen Erklärung des alten Periegeten nicht zweifelhaft sein. Pausanias sagt: „sie benennen den Gott sehr mit Recht Psilax, den Psila nennen die Dorier die Flügel; die Menschen aber erhebt und erregt der Wein nicht anders, wie den Vogel die Flügel." Welcker hat a. a. O. nachgewiesen, dass für die Erhebung, wenn heftige innere Bewegung drängt, für das Aufschweben, wenn Freude, Hoffnung, Ruhmbegier hebt, das Fliegen ein üblicher Ausdruck sei; kein Wunder also, wenn auch dem Rausche, der Begeisterung durch den Wein Flügel gegeben wurden. Der geflügelte Dionysos kommt bärtig und jugendlich vor, hat aber in beiden Fällen einen Schleier über dem ganzen oder über dem Vorderkopf, der zum Theil die Flügel verhüllt. Ob durch diesen die Umschleierung

der Sinne durch den Weinrausch angedeutet werden soll, oder ob er bestimmt ist, die in dem Gotte, wie in seinem Getränke wirkende Kraft als eine geheimnissvolle, verborgene zu bezeichnen, wage ich nicht zu entscheiden. Unsere Büste ist jugendlich, aber von ernstem, wenn auch mildem Ausdruck, erinnernd an den des bärtigen Naturgottes in seinen besseren Darstellungen. Ein bakchisches Diadem liegt um die Stirn, und aus ihm geht der zurückgeschlagene Schleier hervor, sowie auch die aus einem Epheukranz hervorstehenden Flügel fast an diesem Stirnband befestigt scheinen. Von dem reichen Haar stehlen sich nur ein paar Locken unter dem Schleier hervor, und ringeln sich auf die Wangen herab, die übrige ganze Hauptmasse ist einigermassen alterthümlich zurückgestrichen und fällt, nach oben künstlich getheilt, in bedeutender aber weicher Fülle auf den Nacken herunter. —

Schliesslich nennen wir noch

[Neu erworben] **№ 166. Kleine jugendliche Büste.** [ohne festen Platz.]

Der Gott erscheint hier fast im Knabenalter, aber in gar lieblicher und gefälliger Bildung, mit reichem Epheukranz im langgelockten Haar, das Gesicht gradeaus gewendet, den Blick mit Freundlichkeit auf den Beschauer gerichtet. —

Dionysos Thiasos. An den Gott des Blühen's und Gedeihen's der Natur schliesst sich ein Gefolge der allermannigfaltigsten Gestalten, männlicher und weiblicher, welche zum Theil in einer edlen, beinahe an den Gott selbst reichenden Bildung gefasst werden, aber von da hinabwärts bis zu mehr als halber Thierheit sinken und in fast unzählbaren Stufen und Schattirungen bald als die Schützlinge des Naturgottes das Leben der Natur in Wald und Wiese personificiren, bald als Gefolgschaft des Weingottes die heitere und die reinsinnliche Seite der Wirkungen des Weines charakterisiren. Die erstere Art stellt sich in einer nicht unbeträchtlichen Reihe von jugendlich schlanken Satyrn, Knaben und Jünglingen dar, welche meistens in ruhigen Stellungen das Behagen des freien Naturleben's zur Anschauung bringen, während die letztere Art von einer figurenreichen und wechselvollen Reihe

bewegter Gestalten, als Satyrn, Silene, Pane und Paniske, sowie Bakchantinen und Mänaden gebildet wird, welche den Taumel der Lust vertreten, die der Gott gewährt, oder den wilden Orgiasmus, den sein Cultus mit sich führt. —

Wir beginnen unsere Betrachtung mit den edleren Satyrn, den Naturdämonen. Hier ist obenan zu nennen

[No. 26.] **№ 167. Satyr angelehnt in Ruhe.** [C. r. Pf. 2. Po. 2.]

[Im capitolinischen Museum, Mus. Capitol. Sala grande tav. 16., Müller, D. a. K. I. 35. 143. Die Figur ist in zahlreichen Wiederholungen vorhanden, s. Welcker a. a. O. Note 25.]

Von Praxiteles gab es in Erz einen besonders berühmten Satyr, welcher nach Plinius 34. 69 den Beinamen περιβόητος trug. Diesen Satyr hat Visconti im Mus. Pio-Clem. II. 30 in unserer Statue wieder zu erkennen geglaubt, und alle Späteren sind ihm hierin ohne jegliches Bedenken gefolgt, so dass Brunn in seiner Künstlergeschichte S. 351 mit Recht sagen konnte, für uns sei dieser Satyr der περιβόητος, der berühmteste seines Geschlechts. Und dennoch muss derselbe gestehen, dass er keinen positiven Grund sehe, diesen Satyr für den praxitelischen Periboëtos zu halten, ja, nicht einmal ein directes Zeugniss kenne, welches ihn dem Praxiteles überhaupt beilege. Was zunächst den Periboëtos des Praxiteles anlangt, so ist so wenig ein positiver Grund vorhanden, ihn in unserer Statue zu erkennen, dass vielmehr die allerpositivsten Gründe beweisen, dass unser Satyr nicht dieser des Praxiteles sein kann. Es ist das Verdienst Stark's (Archäol. Studien 1852. S. 18 ff.) durch eine klare Prüfung derjenigen Stellen, in denen Satyrn des Praxiteles vorkommen, nachgewiesen zu haben, dass Visconti's allgemein befolgte Annahme auf Irrthum beruhe. Plinius erzählt a. a. O. Praxiteles habe gemacht: Liberum patrem, Ebrietatem (Methe) nobilemque una Satyrum quem Graeci periboëton cognominant. Hier wird gradezu bezeugt, dass der Periboëtos zu einer Gruppe gehöre, und das passt auf unseren Satyr gewiss nicht. Ohnehin erschien es aber unwahrscheinlich, dass eine zu einer Gruppe gehörende Figur besonderen Ruhm für sich gehabt und einen besonderen Beinamen erhalten habe, und so nahm man ziemlich allgemein an, es liege hier ein Irrthum des Pli-

nius vor, und der Periboëtos sei vielmehr derjenige in einem ναΐσκος der Tripodenstrasse in Athen aufgestellte gewesene, über den uns Pausanias I. 20. 1 die Anekdote von der Phryne erzählt: Praxiteles habe der schönen Hetäre das schönste seiner Werke versprochen, sich aber geweigert dasselbe zu bezeichnen. Um nicht nach eigenem Urteil fehl zu greifen liess nun Phryne durch einen Sclaven plötzlichen Feuerlärm schlagen, und der Künstler rief bestürzt, man möge zuerst den Eros und den Satyr retten. Lächelnd wählte darauf Phryne den Eros für sich, der Satyr aber wurde an dem genannten Orte aufgestellt. Hier glaubte man mit Sicherheit einen anderen Satyr als den zu erkennen, von dem Plinius redet, und noch Brunn hält beide für verschieden. Pausanias aber giebt ferner an, dieser Satyr sei als Knabe gebildet und zwar, wie er den Becher darreiche. Dadurch ist nun bestimmt bewiesen, dass unser Satyr nicht der περιβόητος des Praxiteles sei, denn unser Satyr hält nach unzweifelhaft echten Spuren nicht den Becher, sondern die Flöte. Aber mehr noch, Stark hat gewiss Recht, wenn er sagt, die Handlung des Darreichen's eines Becher's weise darauf hin, dass auch dieser Satyr einer Gruppe angehört, und, wenngleich nicht stringent bewiesen, ist es durchaus wahrscheinlich, dass der von Pausanias und der von Plinius erwähnte Satyr eine und dieselbe Statue sind. Es bleibt also immer noch der Anstoss, dass dieser zu einer Gruppe gehörende Satyr einzeln besonderen Ruhm und Namen erhalten habe, aber auch diese Schwierigkeit hebt Stark aus den Worten des Pausanias, welcher den Dionysos und die zweite Figur der Gruppe, die der Perieget Eros, Plinius Ebrietas (Methe) nennt, einem uns sonst unbekannten Künstler Thymilos zuweis't, wobei nur das Eine anzunehmen ist, dass Plinius irrig für Eros Methe gesetzt und die ganze Gruppe, zu der eine praxitelische Statue gehörte, dem Praxiteles beigelegt habe. Denn dafür, dass dieser Künstler, dessen benignitas gegen andere Künstler von Plinius 34. 19. 11 gerühmt wird, zu einer fremden Gruppe eine Figur gestellt habe, ist dadurch weniger unwahrscheinlich, dass uns von gleichem Verfahren noch drei Beispiele vorliegen: das Viergespann des Kalamis, zu dem Praxiteles den Lenker machte, das alte Xonaeon des Dionysos in Megara, dem er einen marmornen Satyr beifügte und die ältere Aphrodite daselbst, zu der er Peitho und Pare-

goros gesellt. Eine Verwechselung des weichen bakchischen Eros und der Methe scheint allerdings möglich, und die Uebertragung der ganzen Gruppe auf den Namen des hochberühmten Künstler's hat gar nichts Unwahrscheinliches bei einem Schriftsteller wie Plinius, der aus anderen Schriftstellern und zwar aus den verschiedensten Notizen compilirt. Möge es aber damit sich verhalten wie es immer will, gewiss und unumstösslich ist das Eine, dass so oder so unsere Statue nicht ein Nachtbild des praxitelischen περιβόητος ist. Eine andere Frage ist, ob diese Statue praxitelischen Kunstcharakter und Stil zeige, und diese Frage werden wir gewiss bejahen, ihre ganze Bildung entspricht in allen Beziehungen dem Charakter praxitelischer Kunst, und für ein bedeutendes und berühmtes Original spricht gewiss auch die grosse Reihe von Wiederholungen, deren Winckelmann bereits 30 aufzählt und deren fast jedes bedeutendere Museum die eine oder die andere enthält. — Was die Bedeutung der Statue anlangt muss daran erinnert und davon ausgegangen werden, dass bei den Dichtern die Satyrn am Rande von Quellen und Bächen im Walde mit den Nymphen tanzend und spielend vorkommen, dass man sie einsam flötend in freier Natur, an Quellen malte (Philostr. Imagg. I. 21), und dass man, wie Welcker bemerkt, Satyrn an Brunnen aufstellte, wo zu der Musik des Wassergeriesel's sich ihr Blasen zu gesellen schien. Nun flötet freilich unser Satyr nicht, sondern er ruht vom Flötenspiele aus, nachlässig und bequem auf einen Baumstamm gelehnt, der das Waldlocal andeutet, schaut er mit leichtem und schalkischem Lächeln hinaus in die Ferne, gleich als lausche er dem Rieseln des Baches, dem Rauschen der Wipfel, dem Rufe der Echo, welche seine Flötentöne zurücksendet. Er ist die Personification der süssen Waldeinsamkeit mit Fels und Baum und Quelle, und wer sich in diese Statue vertieft, der wird sich in jener Stimmung überraschen, in welche uns kühle und duftige Waldeinsamkeit an heiterem und heissem Sommertage versetzt. — Praxiteles Stil erkennen in der Statue die tüchtigsten Auctoritäten, Visconti a. a. O., Meyer zu Winckelmann VI. 2. S. 142, Wagner im Kunstblatt v. 1830 S. 245, Welcker, Müller und Brunn a. a. O., und schwerlich lässt uns die Vergleichung des Eros und des Apollon sauroktonos denselben Geist der Kunst verkennen, wenn wir nicht vergessen,

wie der Gott sich zum Satyr verhalten muss. Die schönen und fliessenden Formen des Körper's zeigen die gesundeste und frischeste Naturwüchsigkeit jedoch ohne jenen Adel, welchen eine höhere göttliche Natur der weichen Jünglingsschönheit giebt, und ohne die Ausbildung, die der Körper den Uebungen der Palaestra verdankt. Zu ringen und zu kämpfen würde dieser Körper freilich nicht taugen, für ihn passt nur das freie Umherstreifen, ein Tanz mit den Nymphen oder diese unendlich behäbige Ruhe, die wir vor uns sehen, welche den Körper von oben bis unten durchdringt, den Arm auf die Hüfte stützen, den rechten Fuss fast nur schwebend den Boden berühren lässt. Ein leichtes Rehfellchen ist um die Schultern gehängt und verhüllt fast Nichts von den schönen Formen des Nackten; das Gesicht hat nur einen ganz leisen, fast unmerklichen Zug thierischer Bildung, und in den Formen der nach oben breiteren, nach unten an den Schläfen etwas schmaleren Stirn, von der in der Mitte die Haare ein Weniges emporsträuben, endlich in der Stellung der Augen ist die Ziegenbildung höchst discret angedeutet, der die Form der Nase wenigstens nicht widerspricht. Die Ohren sind nach oben spitzig verlängert, das ziemlich reiche Haar ist nachlässig zurückgeworfen. — Von dem Kopfe ist noch ein Abguss [No. 128] No. 167 a. und ein zweiter von einem anderen Exemplar [No. 129] No. 167 b. vorhanden, beide gut, um bei der ungünstigen Aufstellung der Statue den Gesichtsausdruck genauer zu studiren. — Diese in dem schönen Satyrjüngling fast unmerklich angedeutete Bocksnatur (die Satyrn waren Böcke, *τίτυροι*) tritt etwas bestimmter hervor in:

[No. 27.] **№ 168. Satyrknabe Flötenbläser.** [C. r. Pf. 5. Po. 4.]

[In Villa Borghese, Villa Pinc. st. V. 8, Musée des ant. I. 53, Déscription du Mus. du Louvre No. 146, Müller-Wieseler, D. a. K. 39, 460.]

Dieser Satyrknabe ist dem eben betrachteten Jüngling in der Idee und in der Composition sehr ähnlich und könnte füglich als eine Variation desselben Vorbildes betrachtet werden, nur ist er nicht wie jener vom Flötenspiel ruhend, sondern flötend aufgefasst, das heisst, genau gesprochen, der Knabe spielt mit Pausen, und lauscht dabei hinaus, wie Echo seine einzelnen Perioden wiederholt. Das macht ihm offenbar Freude, ohne ihn dabei in seinem dolce far niente zu stören. Er ist an einen

Pfeiler gelehnt, in einem anderen, ebenfalls borghesischen Exemplar aber an einen Baumstamm, so gut wie der Jüngling, und seine von Visconti versuchte Ableitung aus einem gemalten Satyr des Protogenes, der, die Doppelflöte blasend, an einem Pfeiler stand, auf welchem ein Rebhuhn sass, hat Welcker mit Recht völlig zurückgewiesen. Die Formen des Körper's muss man mit denen des gegenüber aufgestellten betenden Knaben vergleichen, um den ganzen Unterschied frischer Naturwüchsigkeit und palästrischer Veredelung zu erkennen; dort geht Alles in's Straffe und Feste, hier in's Fliessende und Weiche; aus jenem Knaben wird ein Mann werden, der Schild und Speer für das Vaterland zu schwingen weiss, dieser Knabe wird erwachsen noch flöten wie jetzt, noch umherschweifen und an Wies' und Quelle ruhen wie jetzt, einer der „nichtsnutzigen und leichtfertigen“ Satyrn des Hesiod. Nicht uninteressant und unwichtig ist es, an diesem Satyrbuben die feine Verbindung thierischer Bildung mit den menschlichen Formen zu beobachten, welche sich in dem Kopfe unverkennbar kundgiebt. Die Stirn ist sehr wenig gewölbt, nach oben bedeutend erbreitert, nach unten und der Mitte zu etwas vorgebildet und zusammengezogen, so dass sich das artige Stumpfnäschen sehr organisch an sie anschliesst. Das ist aber keineswegs eine rein menschliche Stirnbildung, vielmehr eine solche, welche auf spriessende Hörnchen hin gebildet ist, es ist die Stirn eines Zicklein's, und man braucht nur den schrägen Linien des Dreieck's, welches die mittlere Partie der Stirn bildet, zu folgen, um zu begreifen, wie organisch mit ihr verbunden ein Paar Hörnchen sein werden, deren allererste Anfänge am richtigen Platze der Künstler angegeben hat. Dazu stimmt es vollkommen, dass das Haar nur einen sehr flachen Bogen über der Stirn bildet, dass es sich, die Hörnchen vorbildelnd, etwas emporsträubt, und dass die Augenbrauen sowohl wie die Augen selbst mit den äusseren Winkeln ein Weniges hinaufgezogen sind. Die Ziegenohren vollenden den Typus, und ein Schwänzchen, freilich fragmentirt, aber unzweifelhaft, überträgt diese thierische Bildung von dem Schädel auch auf die unteren Theile des sonst ganz rein menschlich gestalteten Körper's. Um die Schultern trägt der Knabe das bakchische Pantherfell.

Diese beiden jungen Satyrn als Naturdämonen erscheinen von ihrem Gotte ziemlich gelös't und selbständig, in näherer Verbindung mit dem Gotte durch bestimmte Handlung stehen die folgenden Statuen:

[No. 31.] **№ 169. Junger Satyr Hirt.** [C. r. F. 3.]

[In Florenz, abgeb. in Montfaucon's Ant. expl. et représ. en fig. Suppl. I. 63.]

Der junge Satyr, mit Pinienlaub, welches diesem Geschlechte eigen ist (Philostr. Imagg. p. 332, 337. ed. Jacobs), festlich bekränzt, trägt mit bewegtem Schritt und begeistert emporgerichtetem Blick ein um die Schultern gelegtes Böckchen für seinen Gott als Opfer herbei. Der den Hirten bezeichnende Krummstab, das Lagobolon, ruht im rechten Arm. Eine verwandte Vorstellung, jedoch aus menschlichem Kreise, findet sich in einem Wandgemälde von Herculanum in den Pitture d'Ercolano VII, 56, wo ein Jüngling im Hirtenpelz und im Lorbeerkranz einen jungen Ziegenbock und dazu in der Linken einen Korb mit Früchten trägt, indessen ein Weib von einem Blatte Gebete oder Formeln vorspricht. Der Satyrjüngling gehört unter die edleren seines Geschlechtes, die Thierheit ist nur leise angedeutet. —.

Neben diesem jungen Satyrn betrachten wir einen älteren:

[No. 29.] **№ 170. Alter Satyr mit den Hohlbecken.** [C. l. F. 4.]

[In Florenz, Mus. Florent. Stat. tav. 53. Vergl. Meyer's Kunstgeschichte III. S. 81 und Meyer zu Winckelmann IV. S. 280 der dresdner Ausgabe. Die Arme sollen von Michel Agnolo restaurirt sein, vergl. dessen Leben von Vasari VI. 369.]

Es ist dies eine Figur mitten aus dem bewegten Thiasos des Dionysos, und zwar eine ganz und gar vortreffliche. Mit dem grössten Eifer und mit offenbarer Lust bearbeitet der Alte die ihm anvertrauten Lärminstrumente der lauten orgiastischen Musik, die Hohlbecken nämlich von Metall und die hölzernen Fussklappern, Krupezien, scabillae, über welche Böttiger, Quid sit docere fabulam II. p. 7 und Forcellini Lex. lat. v. scabillae das Nähere haben. Bewegung in jedem Muskel, man möchte sagen in jeder Faser des derben alten Körper's, kein Schwung, aber Taumel der Begeisterung, von Wein erhöht und aufgereizt, und

dabei in den verwitterten Zügen des gutmüthigen Gesichtes offenbare „bäuerische Kirmesslustigkeit“, wie Welcker schlagend sagt. Bewunderungswürdig ist der Naturalismus aller Formen und eine Liebe in der Behandlung und Durchführung des Ganzen und Einzelnen, welche auch unter den besten Werken des Alterthums noch hervorgehoben zu werden verdient. —

[No. 30.] **№ 171. Aehnlicher Torso.** [C. I. F. 2 auf der Fensterbank.]

[Im Louvre, Déscript. du Mus. du Louvre No. 403.]

Mit geringen Variationen ist Muskel für Muskel derselbe wie in der eben betrachteten Statue; die Formen sind aber nicht sowohl voller, als etwas weicher und fliessender, als in jener, worin ich keinen Vorzug anerkennen kann. —

Aus demselben Kreise der Vorstellungen, aus dem kirmesslustig tanzenden dionysischen Thiasos erklärt sich dann

[No. 31. b.] **№ 172. Tanzender alter Satyr.** [A. Bank 2.]

[Aus Pompeii, aus jenem Hause, welches nach diesem kleinen ehernen Satyr seiner Vortrefflichkeit wegen den Namen Casa del Fauno erhalten hat, in dem aber auch das berühmte Mosaik der Alexanderschlacht gefunden worden. Vergl. Engelhard, Beschreib. der Gebäude in Pompeii. 1843. S. 43, Bullettino dell' Inst. 1831 p. 19; die Bronzestatuette befindet sich im neapeler Museum, s. Finali Il real museo Borbonico. 2. ediz. p. 154, Müller-Wieseler, D. a. K. 43, 530.]

In dieser Figur ist noch mehr Schwung, als in der vorigen, aber auch die Thierheit ist, sowohl in den entschieden emporspriessenden Hörnern, in den stark böckischen Formen des Gesichtes, in dem Schweif und in der Gestalt der Geschlechtstheile vertreten. Die Meisterlichkeit der Formgebung im Einzelnen zu loben ist unnöthig, nur müssen wir mit Welcker bedauern, dass solche Erzwerke in ihren Formen zu scharf sind, um sich im Gyps vollkommen auszudrücken, so dass wirklich in unserem Abguss alle Uebergänge viel weicher, ja verflossener sind, als, nach guten Zeichnungen und Beschreibungen zu urteilen, im Original. Wie unendlich vortrefflich diese Arbeit in Composition und Bewegung ist, das fühlt man recht, wenn man verwandte Werke, z. B. den tanzenden Satyr aus der Villa Borghese, abgeb. bei Müller-Wieseler 39, 463 vergleicht. Der

haftet und hangt am Boden fest, der unsere, ganz Bewegung und Elasticität, schwebt leicht und frei drüber hin. —

In einer ganz anderen Weise äussert sich die Wirkung des Weines in

[No. 28.] **№ 173. Dem schlafenden Satyr.** [B. I. Po. 5.]

[Gefunden bei der Aufräumung des Graben's der Engelsburg in Rom, s. Winckelmann G. d. K. XII. 1. 6, sonst im Palast Barberini, jetzt in der Glyptothek in München No. 96. Der Marmor ist von Paros aus dem jüngeren Bruch; echt ist nur der in unserem Gypsabguss vorhandene Kopf und Rumpf bis an den Nabel, der ganze rechte Arm und der linke Oberarm. S. Tetii Aedes Barberinae 215, wo eine ältere Ergänzung abgebildet ist, Piranesi Statue 5, mit der neuen Ergänzung, Müller-Wieseler D. a. K. 40, 470. Müller, Handb. §. 385. 4. g.]

Mit seltener Naturwahrheit und genauer Beobachtung feinerer Züge ist hier eine rohe Satyrnatur im trunkenen Schlafe dargestellt. Bewältigt von dem zu viel genossenen Getränke ist der Satyr in eine keineswegs bequeme Stellung niedergesunken, und er schläft einen schweren, dumpfen Schlaf. Das heranziehende Kopfweh ist deutlich auf der Stirn abgespiegelt, und zieht die Brauen nach der Mitte zusammen, der geöffnete Mund haucht den Weindunst aus, Brust und Bauch arbeiten in schweren Athemzügen. Es ist ein Bild eines rein physischen Zustandes, oder, wie Welcker sagt: „Geistiges und Gemüthliches in einem Verhältniss zur Sinnlichkeit tritt in dieser reinen Naturerscheinung so wenig hervor, wie in einem Element.“ Auch Winckelmann werden wir gewiss beistimmen, wenn er in der Geschichte der Kunst V. 1. 6 sagt: der Satyr sei „kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur.“ Der Naturalismus in der gesammten Formgebung tritt mit Geist und bewusster Kraft auf, das Werk ist bis auf die Bildung der Haut wie von der Natur abgeformt. Es tritt in diesem Werke das Kunstprinzip des Lysippos, von dem wir alsbald noch näher zu reden haben, eben so klar hervor, wie in dem vaticanischen und dem broghesischen Satyr der Charakter praxitelischer Kunst. — Der Satyrschwanz ist von ziemlicher Länge, der Kopf ohne Hörner, aber die Stirn mit dem in der Mitte emporgesträubten Haar an die Thierbildung erinnernd, Ohren und Gesicht entschieden satyresk. Um das Haar trägt der Schlafende ein gedrehtes, mit

Epheulaub und Fruchtbüscheln durchflochtenes Band; die Nebris oder ein anderes Thierfell hangt über den linken, auf den Felsen gelegten Arm. Der Composition nach vergleicht man einen jüngeren schlafenden Satyr in Neapel, aus dem Mus. Borbon. II. 21 bei Müller-Wieseler D. a. K. 43, 529 abgebildet, doch steht, wie Welcker hervorhebt, der Kunst, dem vollendet naïven Ausdruck nach, ein kleiner trunkener Herakles in Bronze in den Specimens of ancient sculpture II. 31, 32 noch näher, in welchem im Rhein. Mus. IV. 456 eine Copie nach Lysippos selbst erkannt wird. —

Von Satyrbüsten nennen wir voran:

[No. 127.] **№ 174. Lachender Satyr.** [C. r. Pf. 5. Cons. 1.]

[Früher in Villa Albani, dann in Paris, Mus. Napol. II. 18, Bouillon I. 72, Müller-Wieseler D. a. K. 39, 454, jetzt in der Glyptothek in München No. 100, feinkörniger griech. Marmor (grecchetto) 2′ 4″ hoch, Brust und Hals zum Theil modern. Bekannt unter dem von einem grünen Flecke am Halse herrührenden Namen Faune à la tâche. Von Rumohr, Drei Reisen in Italien für modern erklärt.]

In höchster Lebendigkeit ist in diesem Kopfe die unedlere Satyrbildung dargestellt, welche selbst in den bocksartigen Knöllchen oder Warzen am Halse (φήρεα), von denen das eine nicht restaurirt ist, zur Geltung kommt. Man bewundert mit Recht den sprechenden Ausdruck gemeiner Lustigkeit, und vergleicht eine Gemme bei Lippert Dactyl. I. 204, Müller-Wieseler D. a. K. 39, 455, welche bis auf ein um die Brust und die linke Schulter geknüpftes Gewandstück der Büste vollständig entspricht.

Eine Wiederholung dieser Nummer oder ein zweiter Abguss desselben Originals ist:

[No. 130.] **№ 174 a. Satyrkopf in München.** [C. Bank 4.]

Geistvoll und kräftig ist die niedere satyreske Natur ausgedrückt in zwei colossalen Köpfen, welche als Gegenstücke gearbeitet zu sein scheinen:

[No. 130 b.] **№ 175. Junger lachender Satyr.** [C. Bank 2. Ecke l.]

und

[No. 130 c.] **№ 176. Lachendes Satyrmädchen.** [Das. Bank 3. Ecke r.]

[Beide in Venedig, Statue di San Marco II. 29 u. 30.]

Der Satyr zeigt den uns bereits bekannten niederen Typus mit Hörnchen und Bocksohren in geistreicher Ausführung; eine Seltenheit ist die zu ihm gehörende weibliche Person, da überhaupt Alles in Allem, Reliefe und Gemmen eingerechnet, vielleicht kaum ein Dutzend eigentliche Satyrinen in der bildenden Kunst nachweisbar sind. S. Müller's Handb. §. 388. 2 — Satyrinen als die weiblichen Naturdämonen des Waldes und des bakchischen Zuges sind nämlich zu unterscheiden einerseits von den Nymphen der Quellen und der Brunnen, mit denen die Satyrn tanzen, oder welche sie verfolgen, das sind Wesen, die wenigstens eine Stufe höher und edler sind, als die eigentlichen derben Dionysosdämonen; andererseits muss man aber auch die Mänaden und die verwandten menschlich weiblichen Wesen unterscheiden, welche den taumelvollen Cultus des Gottes angehn, ohne mit seinen Dämonen in eine innere Berührung zu kommen. Nicht ganz eigentlich passt daher auf unseren Kopf das Distichon des Martial (IV. 25), das Welcker anzieht:

quaeque Antenoreo Dryadum pulcherrima Fauno
nupsit ad Euganeos Sola puella lacus.

Freilich ist unsere Satyrin nicht äusserlich durch Ziegenohren oder sonstige thierische Abzeichen als Satyrin charakterisirt, aber die stumpfnasige Gesichtsbildung und dann die ganz und gar sinnliche, wenn auch durchaus nicht lascive Lustigkeit bezeichnet sie hinlänglich in ihrer Natur. —

Die niedrigste Bildung aus dem Kreise des Dionysischen Thiasos finden wir in

[No. 126 b.] **№ 177. Papposilensbüste.** [C. r. Pf. 5. Cons. 2.]

[Im Vatican in der Galeria delle statue No. 17, Beschreibung Rom's II. 2. S. 168, Müller-Wieseler, D. a. K. II. 41, 495.]

Dies grinsend thierische Gesicht mit den straffen Haaren, den langen Bocksohren, dem wilden Bart vergegenwärtigt uns so ziemlich die niedrigste Stufe der Wesen aus Dionysos Gefolge. Ein undeutlicher Kranz von Epheu mit Fruchtbüscheln umgiebt den Kopf, ein auf der Brust mit den Pfoten zusammengeknotetes Thier-

fell Schultern und Brust, so dass nur die mit Haarzotteln besetzten Arme nackt bleiben, welche das bestimmte Kennzeichen des Papposilen sind von dem es bei Pollux IV. 142 heisst: ***Παππο-σείληνοι τὴν ἰδέαν θηριωδέστερος.*** —

Im Schrank des Zimmers A. findet sich noch ein **kleiner Satyr mit der Flöte** nach Bronze [No. 92 c.] No. 177 a.

Nach der Betrachtung dieses reichen Kranzes niederer Thiasoten des Dionysos erheben wir uns noch einmal zum Gotte selbst und zu einem würdigen Alten von den Seinen.

[No. 25.] **№ 178. Silen mit dem Bakchoskinde.** [C. l. Pf. 2. Po. 2.]

[Gefunden im 16. Jahrhundert in den sallustischen Gärten, einem späteren Aufenthalt der Caesarn; aus Villa Borghese im Louvre, Maffei Raccolta 77, Piranesi, Statue 15, Musée royal II. 19, Bouillon, Mus. des Ant. I. 54, Déscript du mus. du Louvre 709, Clarac pl. 333, Müller-Wieseler 35, 406; neu sind das linke Bein des Alten, der linke und eine Partie am rechten Arme des Kindes. Mehrfache oder weniger vollkommene Wiederholungen sind notirt bei Welcker Note 20.]

Silen, der älteste der Satyrn, ihr Chorführer im Thiasos kommt in zwiefacher, ganz verschiedenen Gestalt vor, einmal als dickbäuchiger Alter, als Schlauchsilen mit kahler Platte und stark behaarten Gliedern, meistens trunken entweder auf seinem Esel reitend, oder von jüngeren Satyrn, auch vom bakchischen Eros gestützt, unsicheren Schrittes gehend; dann aber, wie hier als Wärter und Erzieher des Dionysoskindes in würdiger und edler Gestalt, der weise Silen der griechischen Poesie. Plinius XXXVI. 4. 8 erwähnt vier Satyrn unbekannter Meister in der schola Octaviae in Rom aufgestellt, unter denen er den einen so bezeichnet: qui ploratum infantis cohibet. Obgleich nun Welcker a. a. O. anerkennt und hervorhebt, dass es oft etwas sehr Müssiges sei, erhaltene Statuen auf kurze und unbestimmte Erwähnungen der Schriftsteller zurückzuführen, so glaubt er doch hier jenen plinianischen Satyr wieder zu erkennen. „Zwar, fährt er fort, lächelt das Kind dem Blick und der freundlichen Minne des Wärter's und scheint ihm mit dem erhobenen linken Händchen zu schmeicheln, aber sehr gut kann man bei dieser Art das Kind anzublicken und überhaupt es zu halten sagen, dass es der Alte beschwichtige, und so lässt sich der Ausdruck des Plinius

verstehen als allgemeiner oder unbestimmter gebraucht, nicht als ob in dem Augenblicke das Kind noch weinte.“ Dass Plinius unter der Bezeichnung der Satyrn Silen in der Kürze mitbegreifen durfte, ist Welcker zuzugeben, aber die ganze Zurückführung der Gruppe auf Plinius Worte wird uns durch eine genauere Betrachtung des vor uns stehenden Monumentes zweifelhaft werden, obwohl dieselbe Schorn's (Glyptothek No. 115) und Sillig's (zu Plinius S. 197) Zustimmung gefunden hat. Zunächst ist von einem ploratus, Weinen oder Schreien des Kindes, sei es in Schmerz oder Unart weder in der Gegenwart, noch, soviel sich sehn lässt, in der jüngsten Vergangenheit die leiseste Spur, vielmehr ist das Kindchen, ein frischer, etwas derber Junge, seelenvergnügt, wirft sich mit lebhaften Bewegungen im Arm des Wärter's herum und ist im Begriff ihn am Bart oder am Ohr zu zausen. Und dass der Wärter das Kind beschwichtige ist auch nicht ausgedrückt, denn ein solches Beschwichtigen kann füglich doch nur entweder durch eine Zurede oder durch ein Wiegen und Schaukeln auf den Armen bewirkt werden; Silen aber hält den Knaben ganz ruhig, er hält ihn leise und lose, wie respectvoll gefasst, ohne den göttlichen Körper mehr als nöthig zu berühren, und dabei schaut er ihn so zärtlich und vergnüglich an, dass sich die Fröhlichkeit des Kleinen in den gutmüthigen Zügen des Alten spiegelt. Ganz zustimmen müssen wir Welcker, wenn er gegen sonst ausgesprochene Ansichten das Kind nicht als Satyrbuben, sondern als den jungen Dionysos fasst. Nicht allein, dass das Kind nicht die leiseste Spur satyresker Abzeichen hat, und dass die Behauptung, das Gesicht habe etwas satyrhafte Züge durchaus unsicher, ich glaube unbegründet ist, sondern es muss gradezu behauptet werden, dass ein alter Satyr seinen Buben ganz anders derb und kräftig fassen würde, und dass die Zartheit der Composition sich nur aus der göttlichen und überlegenen Wesenheit des Kindes erklärt. Der Alte, dessen lebensfrischer Körper zu den meisterlichsten Leistungen der alten Sculptur zu rechnen ist, und dessen rechtes Bein mit Recht besonders bewundert wird, hat Satyrohren, eine Andeutung der kahlen Platte und einen Epheukranz mit Fruchtbüscheln im Haar, auch fehlt ein kurzer Schwanz nicht. Ueber dem Stamm, an welchen sich der Alte bequem anlehnt, hangt seine Nebris; auch das Kind hat Epheubekränzung und bildet mit seinen weichen

etwas üppigen Formen einen schönen Contrast gegen den kräftigen und svelten Gliederbau des Wärter's. —

Ehe wir aus diesem Kreise des dionysischen Leben's scheiden müssen wir noch zwei edle Frauengestalten desselben kennen lernen, von denen ich als Gegenstück der eben betrachteten Gruppe voranstelle:

[No. 152.] **№ 179. Büste der Ino.** [C. l. Pf. 5. Po. 1.]

[Aus Villa Albani in der münchener Glyptothek No. 97, Statue von parischem Marmor 7′ 4″ hoch, Winckelmann, M. J. No. 55, Mus. Napol. I. 74, Mus. Franç. II. 9, Bouillon, Mus. des Ant. II. 5, Müller-Wieseler, D. a. K. 35, 407; Welcker's Zeitschrift für alte Kunst S. 503. Ergänzt ist an der Büste die Nase. Die Statue, bekleidet mit dem ionischen Aermelchiton, über dem noch ein Mantel hangt, hält den spielenden Dionysosknaben auf dem rechten Arm im Bausch des Gewandes.]

Ino, die vergötterte Gemahlin des Athamas, ist als Leukothea Pflegerin des Dionysoskindes, welches sie in dieser Statue trägt, und dem sie das schöne Antlitz mit zärtlicher Schwärmerei zuneigt. Die Haare, durch welche ein Band geschlungen ist, sind bemalt gewesen, und von dieser Bemalung ist eine etwas dunklere Färbung am Marmor zurückgeblieben, so dass sich das niemals bemalt gewesene Gesicht von den Haaren durch grössere Weisse abhebt, was übrigens nicht als eine Anspielung auf die weisse Göttin (*Λευκοθέα*) hätte gefasst werden sollen, da es bei jeder anderen Statue, deren Haare einen Anstrich hatten, nie wiederkehren muss oder kann. —

Wie wir mit dem Gotte begonnen haben schliessen wir mit seiner göttlichen Genossin, Ariadne, deren schönste Statue wir in verkleinerter Copie besitzen.

[No. 102.] **№ 180. Schlafende Ariadne.** [A. ohne festen Platz.]

[Im Vatican, Mus. Pio-Clem. II. 44, Gerhard, Beschreibung Rom's II. 2. S. 175, Bouillon, Mus. des Ant. II. 40, Welcker's Zeitschrift für alte Kunst S. 345, Jacob's vermischte Schriften V. 405—44, Müller-Wieseler D. a. K. 35, 418.]

Die wundervolle liegende Statue hiess sonst Kleopatra, den richtigen Namen gab ihr Visconti a. a. O., und Jacob's ent-

deckte in einer Münze von Perinthos (ΠΕΡΙΝΘΙΩΝ ΝΕΟΚΟ ΡΩΝ, abgeb. bei Müller-Wieseler a. a. O. No. 417) die Gruppe, zu der diese Figur gehört, welche auch in dem Relief Mus. Pio-Clem. II. tav. B. II., in dem Wandgemälde bei Müller-Wieseler 36. 420, in der Gemme das. 34, 419 mit einigen Modificationen sehr ähnlich wiederkehrt: Dionysos von seinem Gefolge umgeben, steht im Anschaun vor der schönen Gestalt, welche die Satyrn und und den Pan in höchstes Erstaunen und in Unruhe versetzt. Es ist die von Theseus verlassene, von Dionysos auf Naxos schlafend gefundene Ariadne, deren anmuthige Lagerung, deren tiefer und süsser Schlaf, deren meisterhaft gedachte und ausgeführte Gewandung allerdings ein Muster für alle ähnliche Vorwürfe der Plastik sein kann. Höchste Natürlichkeit in jeder Stellung, und dabei welche Anmuth! Wir erinnern an die Verse Goethe's in den römischen Elegien (8):

Diese Formen wie gross! wie edel gewendet die Glieder!
Schlief Ariadne so schön, Theseus du konntest entfliehn?
Diesen Lippen ein einziger Kuss; o Theseus, nun scheide!
Blick' ihr in's Auge, sie wacht! — ewig nun hält sie dich fest. —

Die Musen. Auf die jüngere attische Schule gehn dann auch die Musenbildungen der späteren Zeit zurück, wenngleich kaum ein bestimmter Künstler genannt werden kann, der ihr Ideal ausprägte. In älterer Zeit wurden die Musen in der Dreizahl nach den drei Hauptinstrumenten, Lyra, Barbiton und Flöte gebildet, in der Neunzahl stellte sie Praxias (um Ol. 90) im Giebelfelde des delphischen Tempel's dar, und von der Zeit an mögen sie sich in derselben gehalten haben. Spätere Meister von Musengruppen sind zweifelhaft, vielleicht sind die berühmten Thespiaden des Praxiteles (Brunn, Künstlergeschiche S. 342) als solche zu fassen, Musengruppen sollen auch Strongylion, Philiskos u. A. gearbeitet haben. S. Müller, Handb. §. 393. 1. u. 2. Die Musen erscheinen in verschiedenen Situationen und verschieden nach ihrer speciellen Bedeutung, aber immer als ganz gewandete, schlanke, hohe Jungfrauen mit feinsinnigen Gesichtern, und einem bald mehr ernst sinnenden, bald mehr begeisterten Ausdruck. —

Wir besitzen nur eine echte Musenstatue, zwei, welche durch Ergänzung zu Musen geworden sind, und ein paar Köpfe und Masken.

[No. 76.] **№ 181. Polyhymnia.** [C. 1. Pf. 1. Po. 2.]

[Aus Villa Borghese im Louvre, Déscript. du Mus. du L. No. 306., Seulture della Villa Borghese 7, 12, Bouillon, Mus. des Ant. III. 15. 5, Mus. royal I. 2, Clarac, Mus. des sculpt. pl. 327. Der obere Theil ist von einem römischen Künstler Augustin Penna mit Benutzung antiker Vorbilder ergänzt.]

In dem herculanischen Gemälde welches die Musen mit Beischriften ihres Kreises enthält (Pitture d'Ercolano II. 2 — 9; 7, Millin, Gal. Mythol. 74) steht zur Polyhymnia ΜΥΘΟΥΣ, wodurch sie der Muse der epischen Poesie, Kalliope, verwandt gefasst erscheint, als diejenige, welche in die vergangenen Thaten der Götter und Helden zurücksinnt. Charakteristisch ist es danach für sie, dass sie, wie in sich gezogen in das Obergewand eingehüllt erscheint, und in mehr als einem Kunstwerke, namentlich in Reliefen mit dem Ellenbogen auf einen Felsen gestützt, sinnend in die Ferne hinausschaut. So auch in der schönen und gewiss richtigen Ergänzung unserer Statue, bei der der Felsen echt und namentlich die Gewandung bewunderungswürdig gearbeitet ist.

Nur durch Ergänzung zu Musen geworden sind:

[No. 77.] **№ 182. Euterpe.** [C. 1. Pf. 5. Po. 2.]

[Aus Villa Borghese im Louvre, Bouillon, Mus. des Ant. I. 44, Mus. royal I. 4.]

„Die Flöten, welche diese schöne Figur zur Muse machen, sind mit den beiden Vorderarmen neu, der Kopf ist zwar alt, gehört aber nicht zu der Figur. Gerhard vermuthet nach der Taube am Pfeiler und nach der Verschleimung der Figur in einem neapeler Exemplar, dass eine priesterliche Person eines mit Aphroditedienst verbundenen Cultus dargestellt sei; Venere-Proserpina p. 62, Berl. ant. Bildw. No. 57“ Welcker. Müller im Handb. §. 393. 3 nennt sie eine adorans.

[No. 78.] **№ 183. Urania.** [C. 1. Pf. 2. Po. vorn.]

[Im Vatican, Mus. Pio-Clem. I, 25, Zoëga in Welcker's Zeitschrift für alte Kunst S. 319, Gerhard, Beschreib. Rom's II. 2. S. 169. No. 23, Bouillon, Mus. des Ant. I. 46.]

Die Urania - Attribute Globus und Griffel sind ergänzt, ebenso die Federn auf dem Haupte, welche mehre Musen in anderen Werken tragen, und welche sie den Seirenen, nachdem sie dieselben überwunden, ausgerissen haben, wie dies das Relief in Winckelmann's M. I. 46, Gal. myth. 63 darstellt.

[No. 165.] **№ 184. Maske der Melpomene.** [C. Bank 4.]

[Von der Statue im Vatican I, 19, Bouillon, Mus. des Ant. I. 37.]

Die Maske, welche mit Weinlaub bekränzt ist, wird irrig Bakchos genannt. Der tragischen Muse kommt eine solche dionysische Bekränzung wohl zu, wie ja alle dramatische Kunst dem Dionysos heilig war, und wie zwischen Dionysos (Melpomenos) und Apollon (Dionysodotos) grade in Bezug auf musische Begeisterung mehrfache Beziehungen vorkommen. Mit Weinlaub bekränzt kommt Melpomene auch im Mus. Chiaramonti, Beschreib. Roms II. 2. S. 85. No. 711 und in dem bereits erwähnten herculanischen Gemälde Millin, Gal. myth. 21. 69 vor. —

Unbedeutend, von unbekannter Herkunft, desshalb nur der Vollständigkeit wegen zu notiren sind:

[No. 166 u. 167.] **№ 185. u. 186. Zwei Musen,** Masken. [das.]

Ein Sarkophagrelief mit den 9 Musen betrachten wir später mit den übrigen Reliefen. —

Hiermit haben wir den Kreis derjenigen Idealbilder durchmustert, welche entweder direct auf die beiden Hauptmeister der jüngern attischen Schule Skopas und Praxiteles zurückzuführen sind oder die wenigstens dieser Schule ihre Entstehung verdanken, ohne dass wir ihren Meister im Speciellen angeben könnten. Wir haben nun noch ein Werk in unserem Museum, dessen Vorbild von einem namhaften Genossen des Skopas und Praxiteles ausgegangen ist, und welches wir deshalb unter den Namen dieses Künstler's stellen wollen.

L e o c h a r e s wahrscheinlich von Athen, zwischen Ol. 102 und 114 lebend, am Mausoleum in Halikarnassos thätig, dessen westliche Seite er mit Sculpturen schmückte, wàr der Meister einer nicht unbedeutenden Zahl bei alten Schriftstellern kurz angeführter Werke, von Götterbildern, einem Genrebild und Porträts. Genauere Beschreibung dieser Werke fehlen uns, nur das

Genrebild, welches Plinius so anführt: Mangonem puerum subdolae ac facatae vernilitatis, enthält einen Anhalt zur Charakteristik des Meister's und sodann dasjenige Werk, wegen dessen wir hier von ihm reden, sein vom Adler emporgetragner Ganymedes, von dem Plinius rühmt: L. fecit aquilam, sentientem quid rapiat in Ganymede et cui ferat, parcentemque unguibus etiam per vestem, und welcher auch bei Tatian (adv. Gr. 56) erwähnt wird, während einige Epigramme (des Straton Anthol. Palat. XII. 221 und des Martial I. 7) ähnliche Gedanken ausdrücken. Brunn bemerkt nun freilich in seiner Künstlergeschichte S. 390 mit Recht, dass es misslich sei aus diesen Werken allein auf den Charakter des Künstler's zu schliessen, da ausser ihnen eine Reihe anderer und verschiedener angeführt werde, aber zu übersehn ist es nicht, dass der Geist eines Künster's doch auch durch ein Werk, das er gemacht, wenigstens in einer Richtung seines Wesen's bezeichnet wird. Einen Gegenstand aber wie den vom Adler emporgetragenen Ganymedes und eine Auffassung dieser Vorstellung, wie sie in dem Zeugniss des Plinius liegt, ist ein Neues, ist uns in der bisherigen Betrachtung noch nicht begegnet. Die höhere und reinere Idealität, welche in der überwiegenden Masse der Arbeiten des Skopas und Praxiteles liegt, ist hier einem Streben nach feinem Sinnenkitzel gewichen, welches freilich eine sehr schöne Ausführung, ein feines und scharfes Erfassen des Charakteristischen nicht ausschliesst, aber immerhin an der Grenze dessen steht, was eine edle Kunst zu ihrem Vorwurf machen soll. Dass Leochares' Gruppe bewundrungswürdig ausgeführt gewesen sein mag, das lehren uns ihre Nachbildungen, von denen die schönste diejenige im Vatican, Mus. Pio-Clem. III. 49, Müller, D. a. K. I, 36. 148 ist, und welche ausserdem in nicht geringer Zahl vorhanden sind, vgl. Müller's Handb. §. 357 Anm, 6 und Jahn, Archäol. Beiträge S. 12—45. In der vaticanischen Gruppe wird mit Recht sowohl die feine Andeutung von Gefühl der Hingabe an den in Adlergestalt verwandelten Estasen Zeus im Ganymedes bewundert, wie auch die Art, wie die über die Grenzen der Plastik beinahe hinausgehende Aufgabe, eine schwebende Gestalt zu bilden, theils wie Brunn bemerkt, durch die glückliche Vertheilung des Gleichgewichtes, theils durch eine dem Auge entzogene Stütze auf der Rückseite, gelös't ist. Nicht

in gleichem Grade vorzüglich ist nun der Gegenstand behandelt in:

[No. 15. b.] **№ 187. Ganymedes vom Adler getragen.** [hangt in A. von der Decke.]

[In Venedig auf der Marcusbibliothek, s. Zanetti, Statue dell' antisala della libraria di S. Marco II. tav. 7.]

Der Künstler hat sich die Lösung der eben bezeichneten Aufgabe, eine schwebende Gruppe zu bilden, leichter gemacht, als der Meister der vaticanischen, indem er dieselbe factisch schwebend, zum Aufhängen bestimmt bildete. Glücklich gelungen aber sind die weichen und schlanken Formen des durch die phrygische Mütze bezeichneten, geliebten Knaben des Zeus, und die Art, wie er sich mit nicht zu verkennender Innigkeit zu dem tragenden Adler herumwendet. —

Der Verwandtschaft des Gegenstandes wegen notiren wir hier kurz eine Gruppe der Leda mit dem Schwan, die auch an den Pheilern der Halle in Thessalonich (Stuart, Ant. of Athens III. No. 9. pl. 9 u. 11) als Gegenüber des vom Adler getragenen Ganymedes vorkommt.

[No. 15. c.] **№ 188. Leda mit dem Schwan.** [A. ohne festen Platz.]

[Ebenfalls in der Marcusbibliothek in Venedig, Zanetti a. a. O. II. tav. 5.]

Die Vorstellungen der Leda vom Schwan umarmt sind am vollständigsten zusammengestellt und behandelt von O. Jahn, Arch. Beiträge S. 1. ff., wozu dessen Abhandlung in den Berichten der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften v. 1852, Februar S. 47. ff. Ergänzungen liefert. Vergl. auch Müller's Handb. §. 351. 4.

V. Die jüngere sikyonisch-argivische Schule.

So wie die ältere attische Schule sich dem Prinzip und innersten Wesen nach, wenn auch unter veränderten inneren und äusseren Verhältnissen in der jüngeren Schule von Athen fortsetzt, so erneuert sich das Kunststreben der sikyonisch-argivischen ebenfalls in dieser Zeit, und zwar wie in der älteren Schule selb-

ständig neben der attischen. Als Kunstprinzip der jüngeren attischen Schule haben wir den Idealismus aufgestellt, welcher, bald sinnlicher, bald gefühlvoller und pathetischer modificirt, doch die gesammte Production durchdringt und beherrscht. Im Gegensatze zu der hohen Idealität der älteren Schule Athen's, des Pheidias und der Seinigen traten in der älteren sikyonisch-argivischen Schule und ihrem Hauptmeister Polykleitos bereits die Elemente (und mehr als diese) des Naturalismus und Realismus als Prinzip der Kunstschöpfung hervor, und diese sind es, welche die Arbeiten des Hauptvertreter's der jüngeren Schule,

Lysippos,

vollständig durchdringen und beherrschen. Lysippos war nach den übereinstimmenden Zeugnissen des Alterthum's aus Sikyon gebürtig. Die Zeit seiner Thätigkeit fällt wesentlich mit der der Herrschaft Alexandros' von Makedonien zusammen, für welchen der Künstler vielfach beschäftigt war, und lässt sich durch zwei bestimmte Erwähnungen mit Ol. 102 und Ol. 116 begrenzen. Lysippos war ausschliesslich Erzgiesser, in seiner Jugend Erzarbeiter, als Künstler durchaus Autodidakt und vielleicht der allerfruchtbarste Bildgiesser, der jemals gelebt hat, denn nach Plinius XXXIV. 37 hat er 1500 Bildwerke gearbeitet. Unter diesen werden nun allerdings mehre Götterbilder genannt, Zeus mehrfach, Poseidon, Helios auf dem Viergespann, Apollon und Hermes im Streit um die Leier, ein Satyr und ein Eros (s. oben S. 100.), aber keines von diesen mit besonderer Auszeichnung in Bezug auf das rein Künstlerische; vielfach bildete Lysippos den Herakles, sodann werden olympische Siegerstatuen, ein paar Genrebilder (der Apoxyomenos und eine trunkene Flötenspielerin) und, diesen verwandt, eine Allegorie, der Kairos, occasio, angeführt, ferner Bildnissstatuen, namentlich des grossen Alexandros, den er nach Plinius XXXIV. 36 multis operibus a pueritia eius orsus darstellte, und der Seinigen, endlich ausgezeichnete Thiere, Hunde und Pferde, aber auch Löwen und andere wilde Thiere in grossen Jagddarstellungen. — Um ein Gesammtbild und ein Urteil über Lysippos' Schöpfungen zu geben, müssen wir von folgenden Thatsachen ausgehn. Die Götterbilder des Künstler's stechen weder durch Neuheit der Auffassung, noch durch besondere geistige Eigenthümlichkeit hervor; besondere

ideale Begabung scheint also Lysippos nicht gehabt zu haben, wie auch der Meister der älteren Schule von Sikyon-Argos hinter Pheidias in dieser Beziehung zurücksteht. Dagegen rühmen die Alten die Lebendigkeit, Detailausführung und leichte Eleganz an Lysippos, von dem Propertius (III. 79.) sagt:

Gloria Lysippi est animosa effingere signa,

der als Erfinder einer neuen, schlankeren Proportionslehre bekannt ist, dessen elegantia und dessen veritas neben der des Praxiteles genannt wird, der in Erz grosse Gruppen von Jägern und jagdbaren Thieren schuf, was vor ihm Niemand gewagt hatte, der einen weiten Kreis von Gegenständen umfasste, und trotz der grossen Fruchtbarkeit der Genauigkeit der Formgebung z. B. in der Haarbildung wegen gerühmt wurde, der Herakles' canonisch gewordenes Ideal fixirte, der endlich Alexandros den Grossen im Porträt so darzustellen wusste, dass des König's Eigenthümlichkeit und Wesen in seinen Bildnissen, welche selbst die Fehler des Körper's zum Charakterismus verwertheten, hervortrat, so dass Alexandros nur von Lysippos gegossen sein wollte. Danach dürfen wir wohl vielseitigen und geistig durchdrungenen, dabei effectvollen Naturalismus als die Kunsteigenthümlichkeit des Lysippos betrachten.

Wir haben auf die jüngere attische Schule eine bedeutende Reihe von Monumenten zurückführen können, mit Lysippos sind wir nicht so glücklich; von dem Hauptheros, Herakles, den er vollendete, haben wir ausser dem berühmten Torso des Apollonios von Athen, der nothwendig an einer anderen Stelle besprochen werden muss, nur ein paar Masken, Köpfe und kleinere Figuren, Alexandros' Bildnissbüsten befinden sich mit den anderen Porträts auf der Bibliothek, denjenigen Eros, der auf Lysippos zurückgeführt wird, haben wir oben betrachtet, und so ist es uns nicht möglich unter des Künstler's Namen eine Monumentreihe aus seinem Schöpfungskreise zu stellen; wir müssen uns genügen lassen, die in unserem Museum befindlichen Darstellungen und Darstellungsfragmente des Herakles hier kurz zu registriren.

[No. 131.] **№ 189. Maske des farnesischen Herakles.** [C. l. F. 5.]

[Ueber die Statue s. d. Litt. bei Müller, Handb. §. 129. 2. Abbildung in dessen alten Denkmälern I. 38. 152. Vergl. Brunn, Künstlergeschichte S. 566. f.]

Dazu:

[No. 53—55.] **№ 189 a. b. c. Füsse und eine Hand derselben.**

Da wir nur die Maske und ein paar Glieder besitzen, scheint es nicht angemessen, hier über die Statue zu handeln.

[No. 132.] **№ 190. Büste des jungen Herakles.** [C. l. Pf. 2. Co. 1.]

[Im Louvre, Bouillon, Mus. des Ant. II. 67.]

Der Typus der gedrungenen Züge, des kurzen, krausen Haares, des mächtigen Nacken's ist erkennbar, ohne dass die Büste ausgezeichnet oder besonders bemerkenswerth wäre. Das Band im Haar ist die Tänie des athletischen Sieges.

[No. 132. b.] **№ 191. Büste des Herakles mit der Löwenhaut.**

[Im Baden'schen gefunden und im grossherzoglichen Museum in Carlsruhe bewahrt.]

„Der Kopf mit der Löwenhaut über der Stirn, im Uebrigen geht der Typus auf den farnesischen Herakles zurück; nur ist unruhig gespannte Kraft ausgedrückt und der Typus ist niedriger" Welcker.

Von kleinen Figuren ohne bekannte Herkunft notiren wir der Vollständigkeit wegen:

[No. 85.] **№ 192. Sitzender Herakles.** [A. ohne f. Pl.]

[No. 86.] **№ 193. Stehender Herakles nackt, ohne Attribut.** [ebenso.]

[No. 87.] **№ 194. Angeblicher Torso des Herakles.** [ebenso.]

Ein Werk besitzt unser Museum, welches wir hier wegen seines gewöhnlichen Namen's: „der sterbende Alexander" ein-

reihen und unter dem Vorschlag eines neuen Namen's etwas näher besprechen müssen.

[No. 141.] **№ 195. Kapaneus.** [C. I. F. 5.]

[In Florenz, vergl. Morghen, Principj del disegno tav. 4. 6., Meyer, Kunstgesch. Taf. 29. A., Müller, D. a. K. I. 39. 160.].

Gewöhnlich nennt man, wie gesagt, den Kopf: sterbender Alexander, wobei man sich wahrscheinlich von einer gewissen, allerdings anzuerkennenden Aehnlichkeit dieses Kopfes mit der capitolinischen Büste des grossen Eroberer's, abgeb. bei Müller a. a. O. No. 159, hat leiten lassen, ohne zu bedenken, wie überaus unwahrscheinlich an und für sich eine solche Darstellung ist, und übersehend, dass das Gesicht nicht allein, wie Meyer zu Winckelmann V. S. 568 schreibt: Schmerz und Leiden im höchsten Grade, wie Laokoon ausdrückt, sondern, noch näher dem Laokoon selbst verwandt, einen plötzlichen, überraschenden und dabei tödtlichen Schmerz. Ganz auf der richtigen Bahn scheint mir Welcker zu sein, wenn er a. a. O. schreibt: man glaubt nach dem schmerzvollen Ausdruck des Gesicht's einen Heros des Trauerspiel's zu sehn, nur muss man weiter gehn, und die Frage, welcher Held des Trauerspiel's gemeint sein könne, nicht wie Müller im Handb. §. 129. 4 mit: „ein Räthsel der Archäologie" beantworten. Sehn wir uns im griechischen Mythus nach einem Helden in reifem Alter um, den plötzlicher tödtlicher Schmerz ergreift, so könnte man zunächst an Philoktetes denken, im Moment, wo der Schmerz des eiternden Fusses beginnt; aber den in wilder Einöde verlassenen Philoktetes werden wir uns deutlicher im Ausdruck der Verwilderung namentlich im Haar, und wir werden ihn uns bärtig denken müssen. Suchen wir einen zweiten. In meiner Gallerie heroischer Bildwerke I. S. 128. Note 22 sprach ich die Vermuthung aus, es könne in diesem Kopfe Kapaneus gemeint sein, im Augenblick, wo ihn Zeus Blitzstrahl in den Nacken schlägt und von der Sturmleiter hinabstürzen wird, und diese Vermuthung hat seitdem für mich an Wahrscheinlichkeit bedeutend gewonnen. In dem albanischen Relief (abgeb. in meiner Gallerie Taf. V. 6) erkannte Winckelmann, Mon. ined. No. 109 Kapaneus an der Bewegung des linken Armes, mit welchem der auf das Knie gestürzte Held nach dem Nacken greift, wo ihn der Blitz-

strahl getroffen hat, Zoëga (Bassiril. I. S. 224) vertheidigt diese Ansicht, die auch mir die richtige scheint. Ein ähnlicher Fingerzeig liegt in der besonderen Bewegung des Halses unserer Büste, in diesem auffallend heftigen Zurückbeugen oder Zurückwerfen des Kopfes, welche selbst bei Laokoon lange nicht so bedeutend ist. Dieses Zurückwerfen erklärt sich aber durchaus, wenn wir annehmen, dass ihn eben der Blitz in den Nacken getroffen hat; wir mögen uns den Arm, wie in dem Relief, ebenfalls nach der geschlagenen Stelle greifend denken. Einen anderen, grade in den Nacken verwundeten namhaften Helden kenne ich nicht, denn Patroklos, der Il. XVI. 807 ὦμον μεσσηγύς verwundet wird, sind die Formen dieses Kopfes zu voll und reif und ist das Haar zu mähnenartig. Die Wirkung dieser plötzlich empfangenen tödtlichen Wunde zeigt sich auf dem Antlitz, die Brauen sind mächtig nach der Mitte emporgezogen, über die Stirn zieht eine tiefe Falte, die Nüstern zucken, der Mund ist, in unsäglichem physischem Schmerz zuckend, von einem hervorgestossenen Schrei geöffnet. Und dabei ist doch die Heldengrösse, ist kühne Kraft in jedem Zuge erkennbar, wie auch Meyer a. a. O. die Formen über allen Begriff fliessend und grossartig und die technische Behandlung vollkommen nennt. Kapaneus in so idealer Gestalt zu denken steht gewiss Nichts im Wege, als etwa der Mangel der Gewöhnung, und bei ihm ist auch der Bart nicht gefordert, wie aus speciellem Grunde bei Philoktetes; dass das Relief den Helden bärtig zeigt, ist nicht massgebend. Berühmt genug um ihn in einem Marmorwerke dargestellt vorauszusetzen war Kapaneus Tod durch mehrfache Behandlung der Tragödie gewiss, sowohl durch Aischylos Sieben gegen Theben, wie durch Timesitheos Tragödie Kapaneus, über welche Welcker's Griech. Tragg. III. 1046 zu vergleichen sind. Auch in der bildenden Kunst ist Kapaneus Ende ein nicht selten dargestellter Gegenstand; vergl. meine Gallerie her. Bildw. a. a. O. S. 127 f., und ich erinnere daran, dass Welcker, Ep. Cycl. II. 360. Note 94, in einem anderen Marmorkopfe in Neapel ai Studj, der mit Laokoon Aehnlichkeit hat, den aber schon Winckelmann G. d. K. X. 1. 7 nicht für Laokoon gehalten hat, Kapaneus erkannt hat, wodurch zum Mindesten die Möglichkeit, Kapaneus in Marmor zu finden, anerkannt ist. —

VI. Pergamenische Künstler.

In Athen wurde die Kunstübung des Praxiteles von seinen Söhnen und Schülern, in der Peloponnes wurde die Bildnerei von den Nachfolgern des Lysippos noch eine Zeit lang ungefähr im Geiste der genannten Meister fortgesetzt, während an den Höfen der Nachfolger Alexander's, den seinerseits Lysippos beschäftigt hatte, die bildende Kunst gefördert wurde. Wichtig ist uns namentlich der pergamenische Hof Attalos' I und Eumenes' II, an welchem in dem Zeitraum von Ol. 134 — 155 mehre namhafte Künstler lebten und thätig waren. Plinius nennt XXXVIII. 84: Isigonos, Phyromochos, Stratonikos und Antigonos, und berichtet von ihnen, dass sie die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier dargestellt haben. Diese Notiz ist uns namentlich deshalb von so grosser Wichtigkeit, weil sie uns den Anhalt bietet, um eines der bewundertsten Werke des Alterthums richtig zu benennen und kunstgeschichtlich zu datiren. Der Hauptsieg des Attalos über die Gallier fällt Ol. 135, 2, 239 v. Chr., in die folgenden 5 — 10 Jahre längstens werden wir die Hauptdarstellungen der erwähnten Kämpfe ansetzen müssen, und so gewinnen wir ein bestimmtes Datum für

[No. 100 u. 142.] **№ 196 a. den sterbenden Gallier.** [B. Bank. 3.]

(verkleinerte Copie der Statue.)

№ 196 b. Büste derselben. [daselbst.]

(Originalabguss.)

[Im capitolin. Museum, Mus. Capitol. III. 67, Mus. Franç. II. 22, Maffei, Raccolta 65, Piranesi, Statue 36, Müller, D. a. K. I. 48, 217. Beschreibung Rom's III. 1. 248 ff. Vergl. ausser den bei Welcker zu No. 142 angeführten Urteilen ganz besonders Brunn, Künstlergeschichte S. 444 ff.]

Die richtige Benennung der früher „sterbender Fechter“ genannten Statue ging von dem italienischen Gelehrten Nibby aus, welcher dieselbe in den Effemeridi letterarie di Roma 1821, April S. 49 f. mit grosser Einsicht und Klarheit entwickelte, obgleich er die erwähnte Stelle des Plinius, welche die kunsthistorische Grundlage bildet, übersah. Er stützte sich für seine Deutung auf die bei Pausanias X. 19 ff. und bei Diodoros V. 28 ff.

gegebene Schilderung der Körperbeschaffenheit und Sitten der Gallier, von denen als die am meisten charakteristischen Züge in der Statue sich wiederfinden: das saftige und kräftige Fleisch, der straffe Schnurbart, das durch künstliche Behandlung mit einer Salbe von der Stirn über den Scheitel nach dem Nacken zurückgestrichene, der Pferdemähne ähnlich gestaltete Haar, endlich das namentlich durch den bei Livius VI. 7 beschriebenen Kampf des Manlius Torquatus mit einem gallischen Häuptling bekannte, aber auch von Diodoros a. a. O. 27 erwähnte und auf einem Sarkophag mit einer Gallierschlacht (Mon. dell' Inst. I. 30) in den Annalen III. 307 nachgewiesene, gewundene Halsband, torques. Bezeichnend ist endlich auch die völlige Nacktheit, denn nach Diodoros a. a. O. fochten die Gallier ganz nackt, und das gebogene Schlachthorn, welches zerbrochen auf der Basis liegt, endlich der grosse Schild, auf den der Sterbende gesunken ist. An der Bedeutung kann deshalb kein Zweifel sein, und wir haben hier nach Brunn's vortrefflicher Erörterung ein ganz Neues in der Kunstgeschichte anzuerkennen, die charakteristisch nationale Barbarenbildung, welche nicht scheut, eine derbe Haut, schwielige Hände, einen harten Fuss, unschöne Züge darzustellen, und damit den Eintritt der eigentlich historischen Sculptur. Die ganz neue Aufgabe nun, einen fremden Volksstamm in seiner charakteristischen, von idealer Schönheit weit entfernten Eigenthümlichkeit darzustellen, und dabei doch sein Werk nicht als Curiosität allein hinzustellen, sondern in dem Besonderen das allgemein Menschliche zur Geltung zu bringen, einen ganz eigenthümlichen Moment, den Tod eines durch sein eigenes Schwerdt gefallenen Barbaren mit höchster naturalistischer Wahrheit vorzustellen, und doch mit tiefem dramatischen Leben zu erfüllen, diese Aufgabe hat der Künstler mit grösster Meisterschaft gelös't. Ein anderes Werk verwandter Art, derselben Zeit, ja derselben Hand, wie Brunn mit Recht annimmt, die Arria und Paetus genannte ludovisische Gruppe des Barbaren, der sein Weib getödtet hat und eben den Stahl gegen sich selbst wendet, weil er den Tod der Knechtschaft vorzieht, abgeb. bei Müller a. a. O. No. 218, ein Werk, das fast gewiss zu derselben Gesammtgruppe mit unserem Sterbenden gehört, giebt für dessen Erklärung den bestimmten Anhaltpunkt. Die Barbaren unterliegen der griechischen Heldenkraft, mag die Hauptschlacht des Attalos, mag vorbild-

lich jene gallische Niederlage bei Delphi (Propert. II. 31. 11 ff., Pausan. X. 23. 3 f.) dargestellt gewesen sein, aber sie ergeben sich nicht, sondern entziehen sich der Knechtschaft durch freigewählten Tod. So hat auch unser Gallier das eigene Schwerdt, das, so eben seiner Hand entfallen, richtig ergänzt, auf der Basis liegt, sich in die Brust gestossen, nachdem er sein Schlachthorn zerbrochen hat. Hingesunken auf seinen Schild lässt er sein Blut rinnen, der Ausdruck des Hinsterben's, der schmerzlichen Todesmattigkeit im Gesicht und in dem ganzen Körper ist mit vollendeter Meisterschaft gegeben, zugleich aber, eben in der Art, wie der Mann stirbt, ist der fremdartige Charakterismus, ist die Wildheit und die rohe Kraft bewundrungswürdig ausgedrückt. Die eben noch so aufgeregte Leidenschaft spiegelt sich in dem starren Blick, und der Schmerz der Wunde, das Nahen des Todes wird in jedem Zug der Haltung empfunden. Es ist ein in seinem hohen Naturalismus erschütterndes Seelengemälde, fern von der Haltung und dem Adel des höheren hellenischen Wesen's; nicht die ideale Schönheit eines vom Blitzstrahl getroffenen Kapaneus, sondern ein wirkliches Individuum in voller Realität und grade deshalb von so unmittelbarer Wirkung auf unser Gemüth. — Ueber die Gesammtcomposition, der diese Statue und die erwähnte Gruppe angehört haben mag, lassen sich natürlich nur Vermuthungen aufstellen, aber beinahe unabweisbar erscheint die von Welcker unterstützte Annahme Nibby's, dass unsere Statue die Eckfigur einer Giebelgruppe gewesen sei, welche durch die grosse Zahl der Apollontempel und das Gewicht der erwähnten delphischen Sage nicht wenig unterstützt wird; denn für einen Apollontempel werden wir eine solche Giebelgruppe am passendsten finden, weil nach der Sage der Gott selbst Brennus und die Seinen bei ihrem Angriff auf den delphischen Tempel durch Wunderzeichen in die Flucht geschlagen hat. An den elfenbeinernen Pforten des palatinischen Apollontempel's in Rom waren nach Propert. a. a. O. mit den Niobiden die deiecti Parnassi vertice Galli verbunden; dass eine ähnliche Verbindung zwischen der Niobidengruppe und der vorausgesetzten Giebelgruppe, der unser Gallier angehörte, stattgefunden ist, eine recht hübsche, aber wenig wahrscheinliche Vermuthung Nibby's, da wir wissen, dass die Niobegruppe dem Skopas angehört, und da ohne allen Zweifel wir auch in dem

sterbenden Gallier wie in der Gruppe des sich selbst nach seinem Weibe Tödtenden Originale, und zwar aus der angegebenen späteren Zeit haben. Dass beide Werke in Rom verbunden worden seien, ist durch Nichts zu erweisen. —

Mit diesem Barbarenbilde verbinden wir ein anderes, das man vielleicht schon früher angeführt zu finden vermuthet haben mag, das aber hier seine beste Stelle findet:

[No. 15.] **№ 197. Messerschleifender Skythe.** [C. Mitte. Po. 5.]

[In Florenz, Gall. die Firenze I. 37., Arotino, Mus. Flor. III. 95, 96, Maffei, Raccolta 41, Prianesi, Statue 3, Clarac pl. 543, Visconti im Mus. Pio-Clem. V. 3. 4, Heeren in Welcker's Zeitschrift für alte Kunst S. 136, Müller, D. a. K. II. 14. 155.]

Die Statue gehört ohne Zweifel zu einer Gesammtgruppe des Marsyas, welcher mit den Armen am Baum aufgehangen, ebenfalls in Einzelstatuen vorkommt, s. Müller's Handb. §. 362. 4, während mehre Reliefe und Vasenbilder die Gruppe in ihrer Vollständigkeit und in derselben, nur nicht völlig übereinstimmend auch unsere Figur enthalten. Der Name eines Skythen ist dieser Statue deshalb gegeben, weil in Athen die öffentlichen Polizeisoldaten und auch die Henkersknechte Skythen hiessen, und oft von den Sklavenmärkten am Pontos eingeführte Skythensklaven waren. Indessen ist, wie Welcker bemerkt, die Benennung Skythe nur unter der Voraussetzung richtig, dass die Geschichte von der Schindung des Marsyas im attischen Satyrdrama örtliche Umstände in sich aufgenommen hat, und nach dieser Form ferner auch sonst behandelt worden ist. Den Skythen, speciell diesen, wollte nach einer kosackenähnlichen Schädelbildung der grosse Schädelkenner Blumenbach (Specimen hist. natur. artis operib. ill. p. 12) erkennen, was dahingestellt bleiben möge, jedenfalls aber ist das Ausländische, Barbarische, Unedle in Gesichtsbildung und Formen des Körper's so augefällig, dass wir wohl anerkennen dürfen, ein ausgezeichnetes Beispiel der Darstellung des national Nichthellenischen in diesem Schleifer zu besitzen. Mit dieser Statue stimmt ein vom jüngeren Philostratos (Imagg. 2) beschriebenes Gemälde, das vielleicht nach Zeuxis Vorbilde (Marsyas religatus) ausgeführt war, sehr überein. Vortrefflich ist an unserer Statue, von der wir leider nur einen geringen Abguss besitzen, die Situation der geschäftigen Aufmerk-

samkeit auf den Befehl oder Wink des Gottes, der das hier geschliffene Messer gebrauchen wird, ausgedrückt, die sich im Gesichte nur auf den Herrn richtet, ohne Antheil an dem zu Strafenden, ohne Spannung über das Folgende, ein Ausdruck, der ganz aus wirklichem Leben gegriffen, aber nur unter diesen unedlen Zügen erträglich ist, bei edlerer Bildung entweder unwahr, oder unerträglich sein würde. Dass hierin ein Hauptgrund für den Künstler gelegen haben mag, den Henkersknecht in Barbarengestalt zu bilden, darf, meiner Ansicht nach, nicht übersehn werden. —

Von einem Künstler dieser Zeit stammt sodann das Idealbild einer Gottheit, von der wir eine kleine Statue und eine sehr schöne Colossalbüste besitzen. Phyromachos von Pergamon, bereits genannt unter den Meistern der Gallierschlachten, arbeitete einen vorzüglichen Asklepios, den Prusias von Pergamon wegführte, und der auf pergamenischen Münzen (Müller, D. a. K. I. 48, 219) wiedererkannt wird.

Die kleine Statue ist folgende:

[No. 46.] **№ 198. Asklepios mit Telesphoros.** [C. l. F. 4.]

[Im Louvre, Déscript. No. 475, Bouillon, Mus. des Ant. III. 12, 6, Mus. Franç. III. 6, Mus. Napol. I. 48.]

Asklepios wird in dem auf Phyromachos zurückzuführenden Ideal als reifer Mann mit zeusartigem Antlitz und Haarwurf, aber mit einem weniger erhabenen, mehr freundlich-klugen Gesichtsausdruck, gewöhnlich stehend gebildet, das Himation so umgeschlagen, dass es den rechten Arm, der den schlangenumwundenen Stab hält, nebst der rechten Brust frei lässt, und um den linken auf die Hüfte gestützten Arm geschlagen ist, ungefähr wie Redner und Philosophen den Mantel in Statuen zu tragen pflegen. So auch in unserer nur 2' 3" hohen Statuette, welche noch wegen des neben ihr stehenden Telesphoros betrachtet zu werden verdient. Telesphoros ist der Dämon oder Genius der verborgen wirkenden Lebenskraft, der deshalb verhüllt, als ein ganz in ein weites Gewand eingeschlagener Knabe erscheint. Zwischen beiden Personen liegt ein rundes Täfelchen und stehn zwei scrinia mit Schriften, welche sich auf die Orakelantworten des im Traumorakel befragten Gottes Asklepios beziehen. —

In viel grösserer Auszeichnung zeigt den Typus:

[No. 125.] **№ 199. Büste des Asklepios.** [C. I. Pf. 2. Po. 3.]

[Von der kolossalen albanischen Statue in Paris, Bouillon, Mus. des Ant. I. 47, Déscript. du Mus. du L. 233, Mus. Franç. II. 15, Mus. Napol. I. 46.]

In den Formen des Gesichtes ist ein zeusähnlicher Typus nicht zu verkennen, aber dennoch tragen dieselben anstatt des Gepräges göttlicher Hoheit und Grossheit das der reinsten erhöhten Menschlichkeit. Die Stirn ist nicht so hoch aufgebaut, und daher strebt auch das Haar nicht so mähnenartig empor, wie bei Zeus, sondern legt sich in einem Kranz loser kürzerer Locken um Stirn und Schläfe. In den Augen, anstatt jenes in ungemessene Ferne gerichteten Herrscherblickes aufmerksame Klugheit, und im Munde, anstatt des erhabenen Lächeln's göttlicher Erbarmung, besonders in der eigenthümlichen Modellirung der Oberlippe, eine Milde, Freundlichkeit und Herzlichkeit, welche auf ein Gemüth voll wärmster Menschenliebe schliessen lässt. Das schöne Haupt ist etwas geneigt und mit einem turbanartigen Schmuck versehen, der vielleicht das *θερίστριον* ist. Zu den Füssen der Statue ringelt sich die grosse Schlange. —

VII. Rhodische Künstler.

Wahrscheinlich im Zusammenhang mit Lysippos' jüngerer sikyonisch-argivischer Schule, aus der Chares von Lindos auf Rhodos hervorging, der Arbeiter des berühmten Sonnenkolosses, erblüht auf Rhodos nach Alexandros bis hinab gegen die römische Kaiserzeit eine bedeutende Schule, aus der wir freilich zum grössten Theile nur inschriftlich erhaltene Namen, ausserdem ein paar flüchtige schriftliche Erwähnungen, und endlich zwei der allerberühmtesten Werke der alten Plastik, den sogenannten farnesischen Stier, Dirke's Bestrafung von Apollenios und Tauriskos und den Laokoon von Agesandros, Polydoros und Athenodoros besitzen. Die Nachrichten über alle rhodische Künstler stellt sorgfältig zusammen Brunn, Künstlergeschichte S. 459—474; indem ich hierauf verweise, halte ich mich, dem Zwecke dieser

Blätter gemäss allein an das in unserem Museum aufgestellte erhaltene Werk:

[No. 11.] № 200. Laokoon. [C. Mitte, Po. 1.]

[Vielbesprochenes Werk; alle Meister der Wissenschaft haben sich an demselben versucht, Winckelmann Gesch. d. Kunst X. 1., Lessing in seinem Laokoon, Herder in den kritischen Wäldern, Heyne in den antiquarischen Aufsätzen, Visconti zum Mus. Français, Feuerbach im Vaticanischen Apollon, besonders S. 192 f., Müller in den wiener Jahrbüchern XXXIX, 152, C. F. Hermann in seinen kleinen Schriften u. Andere. S. Müller, Handb. §. 156. 1, u. besonders Welcker, Alte Denkmäler I. S. 322 ff., Brunn, Künstlergeschichte S. 475.]

Plinius XXXVI. 4. 11 nennt dies Werk der rhodischen Künstler Agesandros, Athenodoros und Polydoros opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum, was die Müller'sche Erklärung im Handb. a. a. O. auf folgendes Mass zurückzuführen sucht: „ein Bildwerk von einer Kühnheit der Composition, wie sie die Malerei und der Erzguss kaum erreichen." Mit Unrecht, denn die summi artifices, wie Plinius die Meister nennt, zeigen, dass es sich hier um ein überschwengliches und ganz allgemeines Lob handelt, welches freilich nur von sehr relativem Werth ist, da Plinius an anderen Orten anderen Werken eben so unbedingt vor allen übrigen die Palme zuerkennt, so der praxitelischen Aphrodite, dem Zeus des Pheidias, quem nemo aemulatur, den Astragalizonten des Polykleitos. Nach Plinius ist der Laokoon ganz wie er da ist, aus einem Marmorblock gearbeitet; das ist, da wir nach dem übereinstimmenden Urteil aller Kenner, welche das Werk sahen und prüften, das Original selbst, nicht eine Copie vor uns haben, ein Irrthum; die Gruppe, 1506 in der Nähe der Bäder des Titus gefunden, jetzt im Vatican, besteht aus 6 Stücken, ausserdem ist der rechte Arm des Vater's und ist Einiges an den Söhnen restaurirt. Vielleicht also liegt eine Täuschung des Plinius, vielleicht eine im rhetorischen Schwulst in die Stelle eingeschlüpfte Ungenauigkeit vor. —

Wir haben bei dieser Gruppe Zweierlei zu unterscheiden und getrennt zu betrachten, das Beides schliesslich wieder zusammenfliesst. Erstens die Stellung, Handlung und Bedeutung der Gruppe, und zweiten's die Frage nach der Zeit ihrer Entstehung. Zunächst ein Wort über den Mythus. Visconti hat ihn unmoralisch genannt, augenscheinlich unter dem Eindruck

der virgilischen Darstellung, welcher alle tiefere Motivirung gänzlich abgeht. Aber Sophokles hat den Stoff in einer Tragödie behandelt, und Welcker hat gewiss Recht, wenn er für diese eine grosse ethische Grundlage voraussetzt, und jenen Tadel abweis't, obwohl wir nicht verschweigen dürfen, dass wir uns den hohen geistigen Zusammenhang nicht recht klar zu machen vermögen, und dass ein Zug übrig bleibt, der unser sittliches Gefühl stösst. Laokoon nämlich ist nicht Priester des Poseidon und fungirt bei der Katastrophe als solcher nur nach einmaliger Wahl, sondern er ist Priester des thymbräischen Apollon. Diesen hat er verletzt, als er gegen dessen Gebot heirathete und Kinder erzeugte. Nun hat Welcker gewiss ganz Recht, wenn er hervorhebt, wie schwer in mehren Zügen des griechischen Mythus solcher und ähnlicher Frevel an den Göttern gerächt und gestraft wird; dass Laokoon für denselben mit dem Leben büssen muss begreifen wir, dass seine Kinder mit ihm untergehn ebenfalls, ja grade, dass er an seinen Kindern gestraft wird, ist echt im Geiste dieses ethisch-hieratischen Mythus, der verwandt bei Laios wiederkehrt, woran ebenfalls Welcker erinnert hat. Aber, sagen wir, warum trifft Laokoon die lange verdiente Strafe nicht sowohl erst jetzt, das liesse sich motiviren, und ist von Welcker dadurch motivirt worden, dass häufig die persönlich gedachte Rache der Gottheit, der Erfahrung des Leben's gemäss spät eintritt, sondern warum trifft ihn die Strafe grade jetzt, wo er als hellsehender Patriot seine Vaterstadt zu retten im Begriff ist, und wo er sie gerrettet haben würde, wenn nicht das sehr zweideutige Wunderzeichen die verblendeten Troer völlig missleitet hätte; denn wie konnten sie anders, als Laokoon's Tod auf seine Verletzung des angeblichen Heiligthum's, des hölzernen Pferdes zu beziehen? Welcker antwortet S. 324, es sei dies der letzte Augenblick, der vor dem allgemeinen Untergang zur besonders erkennbaren Ahnung noch frei gewesen sei; aber dass diese Antwort so an und für sich nicht genügt wird Jeder fühlen, da es namentlich nicht nachgewiesen noch auch nachzuweisen ist, wie und wodurch die besondere Ahnung als solche und in ihrem Motiv erkennbar gemacht worden ist. Dennoch halten wir an der Ueberzeugung fest, dass Sophokles Alles wohl angeordnet und motivirt haben wird, wenngleich wir ihm nicht nacharbeiten können, wobei Virgil's rhetorisch brillante, aber

innerlich unerquickliche Schilderung, die wir von Kindheit an kennen, viele Schuld trägt. Diese virgilische Schilderung ist auch auf die berühmten Beschreibungen der Gruppe von Winckelmann und von Visconti von entscheidendem Einfluss gewesen. Beide reden von einem Unmuth, der sich in Laokoon's Gesichte neben dem Ausdrucke des Schmerzes und Schrecken's finde, hervorgerufen durch das unverschuldete Leiden. Das Leiden ist durchaus nicht unverschuldet, und wenn wir dies als feststehend betrachten, so werden wir auch jenen Zug von Unmuth nicht mehr suchen und nicht mehr zu finden glauben, wie er denn sicherlich nicht vorhanden ist, noch werden wir mit Visconti annehmen, dass Laokoon dem Himmel mit Nachdruck seine Ungerechtigkeit vorwerfe, wovon nicht einmal bei Virgil die Rede ist, und was dem faktischen Ausdruck der Gruppe ein Motiv unterschieben würde, welches nicht in ihr liegt, so dass dem Künstler, der das nicht im Entferntesten ausdrückt ein grosser Mangel in der Darstellung zur Last gelegt werden würde. — Priesterlich bekränzt mit Lorbeer, der bei dem linken Ohr in ein Band ausläuft, ist Laokoon am Altar, an welchem er opfern sollte, wobei ihm seine Söhne, angethan mit weiten, abgefallenen Gewändern malerischer Wirkung, als Camilli ministrirten, von den gottgesandten Schlangen erfasst, umstrickt und auf den Altar gedrängt, der, wie die priesterlichen vittae bei Virgil vom Geifer der Schlangen, hier vom Blute des Priester's benetzt und entweiht wird. Das gewaltsame Ringen gegen die Ungeheuer und der plötzliche Schmerz des Bisses, der seine tödtliche Wirkung bereits zu äussern beginnt, bedingen, wie das schon Heyne richtig hervorgehoben hat, die Stellung; nur der rechte Arm ist unrichtig restaurirt, er ringt mit dem Schlangenkörper nach der Höhe hin in einer an sich unnatürlichen Bewegung und müsste mehr über das Haupt gezogen sein, oder an den Hinterkopf greifen, wo am Original nach einer mir gewordenen verlässlichen, mündlichen Mittheilung eine weniger ausgearbeitete Stelle im Haar die ursprüngliche Berührung eines anderen Gegenstandes, der Hand nämlich, anzeigt. Im Vater hat der Schmerz des Todes und das Ringen gegen die unwiderstehliche Kraft der Schlangen seinen Gipfelpunkt erreicht, zeigt sich in verzweiflungsvoller Anstrengung jedes Muskel's im Körper und spiegelt sich in dem schmerzdurchwühlten Angesicht; dagegen hat der Schmerz und

der Tod im jüngeren Sohne schon gesiegt, denn der Knabe stirbt eben, sein geöffneter Mund schreit nicht mehr, er haucht den letzten Seufzer aus, während die Ermattung des. Sterben's die vom Schmerz zusammengezogenen Züge des Gesichtes glättet und eine instinktmässige, fast mechanische Bewegung der linken Hand nach dem Orte des tödtlichen Bisses der Schlange hin, den Widerstand eines vorhergegangenen Augenblickes vergegenwärtigt. Der ältere Sohn dagegen ist noch völlig unverletzt, nur um den linken Arm und den rechten Fuss ist ein Ring des Schlangenleibes geschlungen, den er mit der einen Hand zu lösen strebt, aber ohne intensive Anstrengung, denn seine ganze Aufmerksamkeit ist auf den Vater gerichtet, dessen Schrei den Knaben plötzlich mit mitleidigem Entsetzen erfüllt, so dass auf seinem Gesichte sichzunächst nur ein seelischer Schmerz ausspricht. Alle Erklärer behaupten einstimmig, dass dieser seelische Schmerz sich mit dem physischen im Gesichtsausdruck des Vater's verbinde, dass dieser den physischen Schmerz durch moralische Kraft so weit beherrsche, dass der Ausdruck desselben nur das geringste Mass scheine, welches die Natur unter diesen Umständen fordere. Ich gestehe offen und ohne Scheu, dass ich hierin gänzlich anderer Meinung bin, dass ich weder von Seelenschmerz, höchstens von Angst, noch von moralischer Kraft eine Spur beim Laokoon finden kann, und dass mir der Ausdruck des rein physischen Schmerzes im Ringen des Körper's und im Gesicht so wenig gemässigt vorkommt, dass er sogar die Grenze der Schönheit zu überschreiten scheint, und mir der Kopf des Laokoon, je öfter ich ihn betrachte um so mehr zu einem fast peinlichen Anblick macht. So sind in der Gruppe drei Acte desselben Drama's, drei successive Momente in den drei Personen zusammengefasst und zugleich dargestellt; das ganze wilde Pathos einer langen Dichtererzählung tritt in diesem einen Augenblick vor uns, und das Entsetzliche des Gegenstandes ist mit einer solchen Naturwahrheit gegeben, dass nur äusserliche Umstände, Gewöhnung an den Anblick, Umgebung des Kunstwerkes, die virtuose, zur Schau gestellte Ausführung, die uns immer die Gruppe als Kunstwerk empfinden lässt, und Aehnliches ein innerliches Grauen vor diesem Anblick in uns zurückdrängt, das mehr und mehr hervortritt, je länger und je tiefer wir uns in die Darstellung hineindenken. — Die hohe Virtuosität der Ausführung und die

eigenthümliche Technik der Meisselführung ist von Brunn gewürdigt; dass eine vollendete Kühnheit in der Composition, dass eine grosse Lebendigkeit in der Formgebung, dass tiefes dramatisches Leben in der Darstellung liegt ist gewiss nicht zu läugnen; dennoch unterliegt die ganze Composition der Gruppe einem bedeutenden Tadel. Wir wollen davon absehen, dass die Knaben in ihren Proportionen nicht Knaben, sondern kleine Männer sind, und wollen nur das hervorheben, dass die Gruppe etwas Gemachtes, Gestelltes, Modellmässiges hat. Diese pyramidale, nach einer Verticalfläche geordnete Gruppe mag schön sein, wenn man sie als ein Fertiges hinnimmt, aber sie lässt sich nicht als ein Gewordenes auffassen. Schwerlich wird Jemand ein Moment angeben können, welches dem hier dargestellten unmittelbar vorhergegangen ist, wenn wir uns die Scene in lebendiger Handlung vorgehend denken, es sei denn, dass Laokoon und seine Söhne sich zurechtgeordnet, um sich von den Schlangenknoten so umwinden zu lassen. In lebendiger Handlung müsste Laokoon als Priester hinter dem Altar stehn, in der Bedrängniss etwa mit dem einen Knie auf demselben knien. Auch von den Schlangen, so lebendig ihre Verschlingungen sind, kann man nicht angeben, wie sie die drei Personen umstrickt haben, sie sind mit raffinirter Berechnung durch die Gruppe geschlungen; kurz das Ganze ist reflectirt und arrangirt. Es ist von Wichtigkeit auf dies Modellmässige hinzuweisen, weil dieser Charakterzug in Verbindung mit dem unten noch über den Stil der Epoche zu Sagenden für diesen von grosser Bedeutung ist, und, wenn die übrigen Vorzüge des Werkes uns dasselbe von denen der Kaiserzeit in Rom unterscheiden lassen, andererseits geeignet ist, uns auf den Unterschied dieser späteren Kunst von der der höchsten Blüthezeit aufmerksam zu machen. —

In Bezug auf die zweite Frage über die Zeit und den Stil des Laokoon und den Nachweis der von uns angenommenen Epoche müssen wir die Stelle des Plinius, um welche sich die Streitfrage hauptsächlich dreht, kurz erörtern, um zu zeigen, dass in ihr keine Zeitbestimmung liegt. Zuvor sei noch einmal daran erinnert, dass es sich um die Frage handelt, ob die Gruppe des Laokoon in der Zeit der Diadochenherrschaft, um 250—200 v. Chr. in Rhodos, oder ob sie unter Titus Herrschaft

im ersten christlichen Jahrhundert in Rom entstanden sei. Jene Ansicht vertreten unter den Neueren besonders O. Müller, Welcker und Brunn, diese Visconti und Thiersch, welche es für ihre Aufgabe hielten, einen möglichst langen, gleichmässigen Bestand der Kunst nach der Blüthezeit nachzuweisen. Neuerdings ist ihr lebhafter Verfechter C. F. Hermann geworden, den in Bezug auf die Stelle des Plinius Lachmann in der archäol. Zeitung von 1845. S. 192, vergl. das. 1848. S. 237. unterstützt hat. Die Stelle des Plinius ist diese: Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt; sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecerunt summi artifices Agesander, Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone et singularis Aphrodisius Trallianus. —

Wichtig sind hier die gesperrt gedruckten Worte: de consilii sententia, similiter und replevere. 1. De consilii sententia hat Lachmann urgirt und übersetzt: nach dem Ausspruch eines [von Titus gewählten] Rathes, einer archäologischen Commission; er erläutert: „auf Entscheidung des geheimen Rathes des Kaiser's.“ Beides ist, wie Welcker S. 326 bemerkt, gleich undenkbar; wie sollte eine ad hoc ernannte archäologische Commission so pure putte consilium heissen können? und wo in aller Welt hätte man jemals von archäologischen Commissionen gehört, welche über die Schöpfung eines Werkes wie der Laokoon eine sententia erlassen hätten? Und auf der anderen Seite, wie kann man glauben, dass die Künstler ihre Gruppe auf Bestellung und nach der Entscheidung des geheimen Rathes des römischen Kaiser's gemacht haben, als ob man eine solche Aufgabe stellen, bestellen, gleichsam in Concurrenz geben, und nach irgend einer sententia dem oder jenem Künstler zuschlagen könnte! Das heisst nicht allein das Wesen dieser Composition durchaus verkennen, das heisst vielmehr gestehen, dass man von dem Walten und Schaffen einer originalen Kunst keinen, auch nicht den leisesten Begriff hat. Und wo hätten wir denn

geheime Räthe oder archäologische Commissionen, in deren Schosse solche Conceptionen entstehen? oder wo hätten wir sie jemals gehabt? Dies behaupten heisst den geheimen Rath an die Stelle der Künstler setzen, während man im Gegentheil aufstellen darf, dass nicht einmal der Gedanke, überhaupt den Laokoon darzustellen in dem Gehirn irgend eines geheimen Rathes oder eines sonstigen Nichtkünstler's entstanden sein kann, so durchaus neu, so unerhört, so kühn und so einzig ist dieser Gedanke. Trotz des Anklanges vom Curialstil in Plinius Worten heisst de consilii sententia fecerunt artifices nichts Anderes als wörtlich: nach Entscheid der Berathung machten die Künstler, d. h. erklärt: nach gemeinsamer Ueberlegung führten die drei verwandten Künster den von einem von ihnen concipirten Gedanken im Modell und im Marmor aus.

2. Similiter. Das Wort wird auf de consilii sententia bezogen, kann aber grammatisch eben so gut auf ex uno lapide oder auf die geringere Berühmtheit der Künstler, die jetzt genannt werden, bezogen werden. Dafür, dass dies Letztere das Richtige sei, spricht der Zusatz probatissimis signis, durch den Plinius auf das am Eingang Gesagte zurückweis't, dass in eximiis operibus dem Ruhm der Künstler ihr numerus, das Zusammenarbeiten entgegenstehe. Durch diesen Bezug des similiter wird auch der Zusatz et singularis Aphrodisius weniger widersinnig als er ist, wenn similiter auf de consilii sententia bezogen wird, wie wir es verstanden haben, und wie es allein verstanden werden darf, und endlich macht auch das replevere, das von Laokoon allein verstanden sehr seltsam wäre, keine Schwierigkeit mehr.

3. Replevere. Hierin hat man den entscheidenden Beweis zu finden gemeint, dass die Künstler zu Titus Zeit lebten; und doch ist dies replevere Nichts als eine nachlässige und poëtisch sein sollende Geziertheit bei Plinius, es ist, wie Brunn bemerkt, ganz einfach als active Construction für die passive aufzufassen, und besagt weiter Nichts, als dass die Kaiserpaläste mit den Werken dieser Künstler angefüllt sind. —

Zu dem Allen kommt hinzu, dass in der bunten Reihe der in dieser Stelle des Plinius genannten Künstler kein einziger nachweisbar jünger, als Augustus ist; wären aber die Künstler Plinius' Zeitgenossen gewesen, so würde er schwerlich unter-

lassen haben, dies in bestimmterer Weise anzugeben, wie er z. B. den Zenodoros ausdrücklich seinen Zeitgenossen nennt und selbst bei Künstlern der augusteischen Epoche gern Etwas von den besonderen Lebensumständen erwähnt. Als Gesammtergebniss der hier in aller Kürze wiedergegebenen Untersuchung ist festzuhalten: bei Plinius steht keinerlei Zeitbestimmung des Laokoon. Wir müssen uns also für die Bestimmung der kunsthistorischen Frage an das Werk selbst halten, zuvor aber noch ein paar aus litterarischen Quellen stammende Irrthümer beseitigen. Davon ist:

1. der grösste und folgenschwerste der Lessing's, welcher aus Quintus Smyrnaeus, der die Söhne des Laokoon ohne den Vater sterben lässt, herauslas, dass dies in der griechischen Poësie überhaupt so dargestellt gewesen sei. Der Gegenbeweis ist bei Hygin fab. 135, der den Inhalt der Tragödie erzählt und bei Euphorion bei Servius zu Virgil, der der Tragödie nahe steht.

2. Lessing's und Anderer, dass die Künstler dem Virgil nachgearbeitet haben. Schon Visconti sah, das nur der Vers:

Ille simul manibus tendit divellere nodos

und, füge ich hinzu, da bei mir diese Ueberzeugung feststeht,

clamores simul horrendos ad sidera tollit

mit Gruppe übereinstimmt, während alles Andere grundverschieden ist.

In Bezug auf das Werk selbst aber sagen wir:

1. es kann nicht aus Titus' Zeit sein, denn: der Charakter der Kunst in Titus' Zeit ist Nachahmung älterer Erfindungen bei völliger Meisterschaft der materiellen Technik. Es ist gradezu aufzustellen, dass in römischer Imperatorenzeit keine einzige neue Erfindung von irgend welchem Belang gemacht ist, und Welcker sagt S. 344 sehr richtig, von den Werken aus dieser Epoche der Kunst zum Laokoon ist keine Brücke zu schlagen, denn: Laokoon ist eine durchaus neue und einzige Erfindung. Es ist, so ausgebreitet unsere Denkmälerkenntniss ist, noch nicht eine einzige ältere Darstellung des Mythus überhaupt, geschweige dieser oder einer ähnlichen Composition nachgewiesen; eine Münze von Lampsakos, welche Pellerin als „Laocoon vel Herculesinfans angues strangulans“ bezeichnet, ist, wie auch

Mionnet erkannte, sicher der letztere, denn das Fehlen der Kinder wäre unerklärlich, ausserdem existirt nur noch eine von Welcker als „schreiend modern" bezeichnete Münze mit der Scene, kein Relief, keine Gemme, keine gemalte Vase, keine litterarische Erwähnung irgend eines Kunstwerkes, in dem von der Darstellung des Laokoon auch nur die Spur wäre.

2. Laokoon ist aus der Diadochenperiode und aus Rhodos, dafür spricht zunächst der litterarische Charakter der Epoche, welche die Nachblüthe der Tragödie hervorbringt, während die Meisterwerke der dramatischen Poësie noch in vollem, populärem Leben waren. Mit dem von Euripides ausgegangenen hochpathetischen Geiste der jüngeren Tragödie stimmt aber die Composition der Laokoongruppe sowohl in ihren Vorzügen, wie in ihren oben hervorgehobenen Mängeln so durchaus, dass sie als eine andere Manifestation desselben Charakter's der Kunstschöpfung gelten kann. Dann ist es aber auch nicht überflüssig zu bemerken, dass die virtuose, effectvolle und auf den Effect berechnete Technik mit der bekanntermassen prunkvollen rhodischen Beredsamkeit einen und denselben Geist verräth, und Brunn bemerkt in Bezug auf die von ihm gründlich und klar erörterte materielle Technik der Meisselführung mit grossem Recht, dass sie ein gewaltiges, auf den umfassendsten Studien beruhendes künstlerisches Wissen zeigt, und als das naturgemässe, nothwendige Resultat, als die Frucht aller früheren Entwickelungsstufen erscheint, zugleich aber, füge ich hinzu, als die unmittelbare Consequenz der vorhergegangenen Stufe der Kunst, als eine directe Fortbildung des lysippischen effectvollen Naturalismus. In der römischen Kaiserzeit würde sie eine Anomalie, wenn nicht gradezu unerklärlich sein. Endlich bietet nicht das schwächste Argument die Vergleichung eines anderen berühmten Werkes, das wir hier, weil es nicht in unserem Museum sich befindet, nur erwähnen können, die Vergleichung nämlich der Gruppe des sogenannten farnesischen Stieres, abgeb. bei Müller, D. a. K. I. 47, 215 a, welche von Welcker, Alte Denkmäler I. S. 362 ausführlich behandelt ist, und von der Zweierlei feststeht: erstens, dass sie mit dem Laokoon die allergenaueste Kunst- und Stilverwandtschaft hat, und zweitens, dass sie nach urkundlichem Zeugniss bei Plinius XXXVI. 34 in Rhodos entstanden und bereits in augusteischer Zeit nach Rom gebracht wor-

den ist, wo sie sich im Besitze des Asinius Pollio befand, so dass hier die Frage nach der etwaigen Entstehung des Werkes in römischer Kaiserzeit von vorn herein abgeschnitten ist. —

VIII. Die neuattische Kunst.

Plinius bemerkt in seiner chronologischen Uebersicht der Künstler (XXXIV. 12), dass nach Ol. 121 in der Entwickelung der Kunst eine Lücke sei (cessavit deinde ars), und dass dieselbe erst um Ol. 156 sich von Neuem erhebe, aus welcher Zeit er dann mehre Künstler nennt, von denen er bemerkt, sie seien im Verhältniss zu den früheren untergeordnet, aber doch immerhin noch tüchtig und ehrenwerth. Von den dort von Plinius genannten Namen sind uns mehre ganz unbekannt, andere wenig bekannt, und erhalten sind keine auf diese Künstler zurückführbaren Werke. Dagegen besitzen wir eine nicht ganz unbedeutende Zahl von Werken, welche athenischen Künstlern angehören, die vom letzten Jahrhundert der Republik an in Rom und Italien thätig gewesen sind, und die wir mit Brunn als die neuattischen Künstler bezeichnen können. Auch unser Museum besitzt drei Werke aus dieser Epoche, von denen eines, der Heraklestorso des Apollonios, Nestor's Sohne, hier seinen Platz finden muss, während die beiden anderen, die mediceische Aphrodite des Kleomenes, Apollodoros' Sohn, und der Redner im Costum des Hermes von Kleomenes, Kleomenes' Sohn, bereits früher besprochen zum Schluss in Vergleichung gezogen werden sollen.

[No. 12.] **№ 201. Torso des Herakles.** [C. Mitte. Po. 4.]

[Zur Zeit des Papstes Julian II. im Campo del Fiore gefunden, wo das Theater des Pompeius stand, jetzt im Vatican, Mus. Pio-Clem. II. 10, Bouillon Mus. des Ant. II. 4. Vergl. besonders Winckelmann's begeisterte Beschreibung in einem eigenen Aufsatz Werke I. S. 227 (ed. Eiselein) und die fernere Litteratur bei Müller, Handb. §. 411. Anm. 3.]

Wir haben hier Zweierlei zu betrachten und getrennt zu behandeln wie bei Laokoon: die Bedeutung des Fragment's und seinen Stil. Ueber die Bedeutung sind zweierlei Ansichten aufgestellt, von denen die eine Herakles mit einer weiblichen Per-

son, wie in der Florentiner Gemme des Teukros (Millin, Gal. myth. 122, 455) gruppirt denkt, deren Namen (Hebe, Iole, Auge) verschiedentlich angenommen werden, während die andere einen einsam ruhenden, sei es irdischen, sei es vergötterten Herakles erkennt. Die erstere Meinung wird vertreten u. A. von Visconti, Müller, Welcker, Rochette, die letztere von Winckelmann und Heyne. Ich glaube dieser letzteren beistimmen zu müssen. Zunächst ist zu bemerken, dass man die neben Herakles stehende Figur auf Anlass der Spur eines fremden Gegenstandes annahm, der sich am linken Schenkel nahe am Knie findet, der aber, das wird Jeder zugestehn, eben so gut von der Keule oder irgend einem sonstigen Gegenstande wie von dem Gewande oder dem nackten Bein einer zweiten Person herrühren kann. Gegen diese nehme ich zunächst zwei künstlerisch-technische Zeugnisse in Anspruch. Flaxmann, der englische Bildhauer, machte nach Visconti's Vorschlag ein Modell zur Herstellung der Gruppe in der Grösse des erhaltenen Theiles, fast auf dieselbe Art componirt, wie die erwähnte Gemme. Hiebei blieben aber im Original verschiedene Schwierigkeiten übrig, denen man nicht anders, als durch die, wie auch Welcker sagt, keineswegs wahrscheinliche Voraussetzung, dass das Werk in einer Nische gestanden habe, zu begegnen wusste. Der Bildhauer Jerichau aber, der, wie Müller a. a. O. mittheilt, vor Jahren einen ähnlichen Herakles arbeitete, behauptet, gewisse Muskeln erlauben nicht, einen erhobenen Arm und also, eine Gruppe anzunehmen. Halten wir uns zunächst an die Stellung des Torso, so muss bemerkt werden, dass allerdings in der Gemme eine modificirte Nachbildung vorhanden sein könnte, und dass, wie Welcker hervorhebt, nicht in allen Punkten der Anordnung und Behandlung die Werke immer übereinstimmen, so dass geringere Abweichungen der Stellung unseres Torso und dem Herakles der Gemme übersehn werden durften; aber ich muss behaupten, dass die Verschiedenheit eine sehr bedeutende, eine durchgreifende ist. Der Herakles des Teukros sitzt grade aufrecht, die linke Hand auf den Felsensitz gestützt, den rechten Arm erhoben um die jugendliche weibliche Figur geschlungen, welche v o r ihm steht; unser Herakles sitzt stark nach rechts geneigt, ganz ähnlich wie der vor ihm aufgestellte neapeler Hermes nur bei Umkehrung der Seiten. Dass die Stellung des He-

rakles der Gemme die richtigste für einen mit einer jungen Frau gruppirten Herakles ist, sieht Jeder, daraus folgt aber, dass die Stellung des Torso nicht die richtige ist, ja schwerlich in eine solche Gruppirung sich fügen wird. Ich glaube, dass die Vergleichung des erwähnten Hermes uns auf die richtige Erklärung leiten muss. Denn, denkt man die Arme von Hermes weg, so stellt sich der Torso grade so dar, wie der des Herakles. Nichts ist also wahrscheinlicher, als dass wir den rechten Arm — denn in der Haltung des linken mag Verschiedenheit gewesen sein — wesentlich so zu ergänzen haben, wie ihn der Hermes hält, das heisst mit dem Ellenbogen und Unterarm auf den rechten Oberschenkel gestützt. Dadurch ist das Motiv der einen Seite des Körper's, welcher nach rechts geneigt ist, erklärt. Ob nun Herakles in der linken Hand die Keule hielt, oder ob er den linken Arm mit mässiger Erhebung auf die links, da wo die erwähnte Spur eines fremden Körpers am Knie sich findet, oder etwa zwischen den Schenkeln auf den Boden gestellte Keule stützte, das will ich dahingestellt sein lassen, halte aber das Letztere für wahrscheinlich. Sodann ist nicht zu übersehen dass in der Gemme die junge Frau Herakles grade gegenübersteht, und dass sie die innere Seite des rechten Oberschenkels berührt. Am Torso aber finden wir das Fragment des berührenden Gegenstandes aussen am linken Schenkel; hier also müsste die Frau gestanden haben, an der Seite, von der sich Herakles so entschieden wegneigt; er müsste sie mit dem linken Arm umfasst haben, was mir gradezu unmöglich erscheint; nimmt man sie rechts vom Herakles an, so fällt wenigstens der Anlass, sie überhaupt zu vermuthen, den man aus der Spur am linken Schenkel entnommen, weg. Dazu kommt nun, dass die Gemme ihre Gruppirung in der Seitenansicht oder in der halben Seitenansicht giebt, dass aber der natürliche Standpunkt für die Betrachtung der vorausgesetzten Gruppe die grade Ansicht wäre. Man wähle diese und denke sich die angenommene weibliche Figur lebhaft links vom sitzenden Herakles, so wird die Schwierigkeit, um nicht zu sagen Unmöglichkeit, eine gefällig geschlossene Gruppe sich vorzustellen, meine ich, einleuchten. Kurz, die Verschiedenheit der Gemme von der Stellung des Torso ist so gross, dass man sie überhaupt nicht füglich zur Reconstruction der vermutheten Gruppe brauchen kann.

Ferner: eine Nöthigung, eine Gruppe überhaupt anzunehmen, ist im Torso nicht vorhanden, vielmehr macht diese Annahme nur Schwierigkeiten, die bei faktisch versuchten Reconstructionen hervorgetreten sind, und endlich ist die Art der Arbeit am Herakles der Art, dass sie weit mehr für eine Einzelstatue, als für eine Gruppe passt. Von künstlerischer Seite fanden wir also keinen Grund, eine Gruppe anzunehmen, und auch von mythologischer Seite her ist sie nicht nöthig; denn, was Welcker sagt, dass ein einsam ruhender Herakles weniger ansprechend sein würde, als ein solcher in Gesellschaft der Hebe, scheint mir nicht von grossem Gewicht. Wir fassen den Herakles als Anapauomenos, wofür noch der Umstand mit nicht unbedeutendem Gewicht in die Wage fällt, dass Lysippos einen solchen Herakles gebildet hat, während es, wie aufs Neue Brunn betont, Charakter der neuattischen Künstler ist, dass sie sich in Erfindung und wesentlichen Motiven an ältere Vorbilder anschliessen. Einen bakchischen Herakles nach dem Vorbilde des *ἐπιτραπέζιος* von Lysippos mag ich nun freilich mit Heyne nicht annehmen, auch scheint es mir keineswegs nöthig mit Winckelmann den Herakles als im Olympos ewiger Ruhe pflegend anzusehen, vielmehr fasse ich ihn als ruhend nach gewaltiger Arbeit, ruhend mit einer gewissen Ermattung, wie ihn eben Lysippos im Motiv der Gemme bei Müller, D. a. K. I. 38. 156 dargestellt hatte. Wir kommen zum Stil des Werkes. Die Inschrift am Felsensitze:

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ
ΝΕΣΤΟΡΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ

giebt durch die Buchstabenformen Α und Ω den palaeographischen Nachweis, dass der Torso in das letzte Jahrhundert der römischen Republik gehört, da diese Buchstabenformen in Steinschriften nicht sehr lange vor Christi Geburt aufkamen. In Bezug auf die Arbeit und die Formgebung, in welcher auch Thorwaldsen bei Thiersch, Epochen S. 332 die Zeit der späteren und sinkenden Kunst anerkennt, enthält Brunn's Würdigung des Werkes, Künstlergeschichte S. 463 ff. eine heilsame Reaction gegen das überschwängliche Lob der winckelmann'schen Beschreibung. Niemand wird verkennen, dass dieser Herakles gross und mäch-

tig gedacht ist, dass in dieser Fülle von Musculatur ein Idealbild des gewaltigsten Heroen gegeben ist, eine Thatsache, die man, Winckelmann folgend, an jedem Theile im Einzelnen weiter anerkennen kann, indem man dennoch den grossen Unterschied dieser Arbeit von den Sculpturen des Parthenon nicht übersieht. Die Naturwahrheit in der Formgebung des Theseus beruht auf lebendigem, geistigem Erfassen der organischen Theile des Körper's in ihrer Wesenheit, in einem klaren Durchdringen dieser ihrer Wesenheit, und in einer geschärften Charakteristik derselben in der Behandlung. Daher können wir am Theseus, um mit Brunn zu reden, die individuelle Natur jedes Muskel's und seine Richtung und Spannung erkennen, während doch wieder die meisterlich gearbeitete Epidermis alle Parcellirung verhindert; deshalb erscheinen alle Formen am Theseus so elastisch und deshalb seine Kraft und Schnelligkeit κατὰ δύναμιν so intensiv. Die Musculatur am Torso aber ist unendlich weniger verstanden, sie entspricht nur der äusseren Beobachtung der Erscheinung, die mit einer solchen Steigerung vorgetragen ist, dass diese an Uebertreibung grenzt, während trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch den Muskeln die Elasticität, auf welcher die Möglichkeit grosser Kraftentwickelung beruht, fehlt, und sie in einer unorganischen Schwellung anstatt der Spannung erscheinen, welche von Gedunsenheit und Schwulst sehr wenig entfernt ist. Dannecker's Urteil, der Torso sei Fleisch, der Laokoon Marmor, besteht in sofern zu Recht, als am Laokoon eine eigenthümliche virtuose Meisseltechnik das Material als solches zur Geltung und Anschauung bringt, eigentliches pulsirendes Leben aber ist im Torso nicht vorhanden, was am allerdeutlichsten empfunden wird, wenn man ihn mit dem Theseus vergleicht. „Das Verhältniss des Künstler's, schliesse ich mit Brunn's Worten, wird sich danach leicht bestimmen lassen. Die ältere Kunst hat ihm eine Reihe von Musterbildern überliefert, die von Leben und Kraft in vollster Frische durchglüht waren; er strebte dieselben Verdienste in sein eigenes Werk zu übertragen; aber den alten Formen das alte Leben einzuhauchen war er nicht mehr im Stande; ihm wie seiner ganzen Zeit fehlte das unmittelbare Verständniss der Natur. Anstatt ihm daraus einen Vorwurf zu machen, müssen wir es ihm als ein Verdienst anrechnen, dass er sich über seine geringe Befähigung keiner

Täuschung hingegeben hat, ... vielmehr mit richtiger Würdigung des Masses seiner Kräfte vor allem die Grundverhältnisse und die Massen in richtiger Anlage wiederzugeben und im Einzelnen nur das vorzutragen versucht hat, worüber er sich ein klares Verständniss verschafft hat. So steht für uns der Torso als ein abgerundetes, und wir dürfen sagen ein [in seiner Art] vollkommenes Werk da, sofern wir nur nicht ein höheres Verdienst darin suchen, als der Künstler selbst ihm hat beilegen wollen. Wenn wir nun die Ansicht Winckelmann's nicht mehr theilen können, der darin überhaupt das Höchste in der Kunst zu sehn glaubte, so dürfen wir, denen es vergönnt ist, das Vollkommene mit eigenen Augen zu schauen, ihm aus seiner Begeisterung keineswegs einen Vorwurf machen, sondern müssen ihn vielmehr bewundern, dass er auch in den Nachklängen einer höheren Schönheit von dieser selbst schon eine Vorahnung gehabt hat."

Vergleichen wir nun mit diesem Werke die beiden oben bereits besprochenen gleichzeitigen aber in ihrem Gegenstande so sehr verschiedenen, so werden wir an ihnen beiden finden, was wir auch für den Torso annahmen, dass sie nicht selbständige Erfindungen wohl aber freie und eigenthümliche Nachbildungen älterer Muster sind; der mediceischen Aphrodite liegt gewiss die praxitelische, dem Redner ein Typus des Hermes logios der jüngeren attischen Schule zum Grunde, und das Vorbild des Torso habe ich schon oben in Lysippos' Kunstreise gesucht. Abhängigkeit von älteren Mustern in der Erfindung ist also eine Seite des Charakter's der neuattischen Kunst, selbständiges Erfassen der Aufgabe ist die andere, welche eben so deutlich in der eigenthümlich freien Aphroditebildung wie in der geistreichen Benutzung des Hermestypus zum Porträt, wie endlich in der besprochenen sich bescheidenden Arbeit am Torso hervortritt. Endlich dürfen wir es nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, dass die Richtung auf das Ideale, welche in der älteren attischen Schule den Grundcharakter bildete, welche in der jüngeren attischen Schule die Schöpfungen beherrschte, auch bei diesen späten Künstlern Athen's nicht fehlt, was sich sowohl aus den erwähnten und besprochenen, wie auch aus den sonst bekannten, bei Brunn S. 459 registrirten und auf den folgenden Seiten behandelten Werken unzweifelhaft ergiebt: eine Thatsache,

die gewiss dadurch nicht aufgehoben wird, dass wir von zahlreichen Ehrenstatuen lesen, die von diesen Künstlern gemacht wurden, da uns der Redner zeigt, dass auch diese einer Behandlung im Sinne des Ideal's fähig sind. —

Kleinasiatische Künstler.

Ungefähr gleichzeitig mit diesen neuattischen Künstlern und später, bis zu Hadrian's Zeit, leben und wirken Künstler aus kleinasiatischen Städten wahrscheinlich in Rom, in welchen sich der Kunstcharakter der an Lysippos angelehnten rhodischen Schule ungefähr so fortzusetzen scheint, wie der Geist und das Wesen der attischen Kunst bei den besprochenen neuattischen Künstlern. Effectvollen Naturalismus haben wir als Lysippos' Kunstcharakter aufgestellt, denselben fanden wir im sterbenden Gallier und im Laokoon wieder, und denselben haben wir zum dritten Male in einem Werke dieser späteren kleinasiatischen Künstlerschaft anzuerkennen, welches am meisten dazu beigetragen hat den Ruhm derselben auf uns zu bringen, ich meine die Arbeit des Agasias, Sohnes des Dositheos von Ephesos:

[No. 35.] **№ 202. den kämpfenden Heros.** [C. Mitte, Po. 12.]

[Aus Villa Borghese im Louvre, Déscript. No. 262, Bouillon und St. Victor, Mus. des Ant. II. 16, Clarac, Mus. des sculpt. pl. 304, Maffei, Raccolta 76, Piranesi, Statue 13, Mus. roy. I. 8, Müller, D. a. K. I. 48, 216. Die der 6′ 2″ hohen Statue bisher gegebenen Namen sind: Fechter, Gladiator gewöhnlich; ein ausgezeichneter Krieger, Winckelmann G. d. K. XI. 3. 13, Müller, Handb. §. 157. 3; Chabrias hat ihn Lessing in einem augenblicklichen Irrthum im Laokoon genannt, sich selbst aber in den antiquar. Briefen nach gewonnener richtiger Einsicht glänzend widerlegt; Hoplitodrom Quatremère da Quincy Mém. de l'Inst. roy. IV. 165; Ballonschläger (Sphairistes) Gibelin Mém. de l'Inst. nat. Litt. et beaux arts IV. p. 492 ff., Hirt Berl. Jahrb. für wiss. Kritik, Oleniene, Essai sur le costume et les armes des Gladiateurs cet. St. Petersb. 1835; Theseus (gegen Hippolyte) Visconti, Pio-Clem. IV. 12, Rochette, M. J. p. 51. Note 1, p. 102. Note 8, p. 163, E. Braun, Arch. Intell. Bl. Halle 1833. S. 56; Achilleus (gegen Penthesileia) Thiersch, Epochen S. 132; Heros oder Held Feuerbach, Vatican. Apollon S. 87, Creutzer, Deutsche Vierteljahrschrift 1838. II. S. 5, Payne Knight, Prélimin. dissert. zu den Specim. of a. sculpt. I. §. 79, Heyne, Antiqu. Aufss. II. 229, Welcker a. a. O., Brunn, Künstlergesch. S. 577 ff. und An-

dere. Für das Anatomische der Statue vergl. Jean Galbert Salvage, Anatomie du Gladiateur combattant, Par. 1812, Fol.]

Nach der Inschrift am Stamm, welcher der Statue als Stütze dient:

ΑΓΑΣΙΑΣ
ΔΩΣΙΘΕΟΥ
ΕΦΕΣΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ

ist dieselbe von Agasias, Dositheos Sohn, einem Gliede einer aus Ephesos stammenden, aber wahrscheinlich in Italien arbeitenden Künstlerfamilie, deren übrige Glieder ebenfalls durch Inschriften bekannt sind, vergl. Brunn, Künstlergesch. S. 570 ff. Für die Zeitbestimmung des Künstler's ist das ἐποίει anstatt ἐποίησεν wichtig, welches nach Brunn's Untersuchungen über das Imperfectum in Künstlerinschriften, N. Rhein. Mus. VIII. S. 234 ff. sich vor der Zeit des römischen Einflusses in Griechenland nicht findet. Damit stimmen auch die Buchstabenformen Α, Π und besonders Φ überein, indem namentlich letzteres nach Boeckh (Corp. Inscr. graec. zu No. 202) nicht vor der Zeit zwischen Sulla und der Kaiserherrschaft vorkommt. Agasias gehört also in eine spätere Zeit als die, in welche man ihn gewöhnlich gesetzt hat, Ol. 150 nämlich, er gehört in das letzte Jahrhundert der Republik Rom oder in den Anfang der Imperatorenzeit. Dass er in letzterer lebte, wird vielleicht noch dadurch wahrscheinlich, dass die Statue des Kämpfer's in Antium gefunden worden, wo sich die Kaiser von Augustus an viel aufhielten; die Möglichkeit wenigstens liegt vor, dass die Statue von Agasias erst damals an Ort und Stelle, wo sie gefunden ist, gearbeitet worden.

Ueber die Bedeutung der Statue kann bei aller Verschiedenheit der ihr gegebenen Namen als feststehend betrachtet werden, dass sie einen mit erhobenem Schild und mit dem Schwerdte (nicht der Lanze) gegen einen höher stehenden, am wahrscheinlichsten berittenen Feind Kämpfenden darstelle. Das ergiebt sich aus der Stellung bei genauer Prüfung von selbst; der linke Arm, an welchem der Schildring erhalten ist, ist gegen den Stoss oder Streich des Gegner's, zu dem der aufmerksam spähende Blick emporgewendet ist, erhoben, die rechte Hand holt mit der Waffe nach hinten mächtig aus, der gewaltsame Ausschritt zeigt deutlich, dass hier ein momentaner Ausfall gemeint ist, wie er

einen Reiter gegenüber durchaus passt, nicht, wenn wir den Kämpfer die Mauern einer Stadt angreifend denken, wie Winckelmann wollte. Dass die Waffe ein Schwerdt, nicht ein Speer sei, ergiebt sich aus genauerem Studium der Bewegung; so wie der Held steht, das rechte Bein vorgestellt, das linke auf's Aeusserste zurückgestemmt, kann er, ohne zu fallen, unmöglich einen Stoss von rechts nach links führen, sondern er kann nur ausholen um einen Schlag von links nach rechts zu thun, welcher zugleich die in die Pole der Bewegungssphäre gerückten Glieder mit natürlichem Schwunge in eine ruhigere Lage zurückschieben wird. Vergleichen lässt sich mit der Bewegung der Statue am besten ein Memnon im Kampfe gegen Achilleus auf einer Vase abgeb. in meiner Gallerie heroischer Bildwerke Taf. 22. No. 13. Was aber nun den speciellen Namen der Statue betrifft, so müssen wir einerseits hervorheben, dass die Intention über die Darstellung irgend eines gewöhnlichen Krieger's hinausgeht, so dass wir genöthigt sind, die Bezeichnung auf heroischem Gebiete zu suchen, wobei nicht vergessen werden darf, dass in den verschiedenen Schulen und Zeitaltern die Begriffe vom Idealen verschieden sind. Trotzdem glaube ich mit Welcker und Anderen darauf verzichten zu müssen, einen einzelnen Namen zu wählen; Theseus jugendliche Heldenschönheit ist hier auf keine Weise ausgedrückt, und Achilleus gegenüber der Penthesileia ist gradezu eine Unmöglichkeit; denn Achilleus Kampf gegen die schöne Amazone hat in Poësie und Kunstwerken (s. meine Gallerie heroischer Bildwerke S. 497 ff.) einen wesentlich durchaus ritterlichen, chevaleresken Charakter, der in diesem enormen Schwerdtstreich nicht im Geringsten gewahrt ist. Wir bleiben also bei der Bezeichnung Heros stehen und wollen versuchen, uns die Natur der Aufgabe dieser Darstellung und die Art ihrer Lösung klar zu machen. Die Aufgabe ist die Darstellung der äussersten extensiven und momentanen Kraft- und Bewegungsentwickelung, deren der menschliche Körper überhaupt fähig ist. Das ergiebt sich uns am Deutlichsten, wenn wir diejenige Tafel in Salvage's genanntem Werke vergleichen, auf welcher er die Bewegungen des Körper's vom ruhigen Stande bis zum angestrengtesten Laufe in ihrer Stufenfolge zusammengestellt hat; selbst die äusserste Extension der Bewegung ist in unserer Statue noch überboten, die Gliedmassen sind, um Feuerbach's

Wort zu wiederholen, in die Pole der Bewegungssphäre gerückt, und es ist ebenso unmöglich, sich zu denken, dass der Kämpfer sich langsam in diese extreme Stellung auseinander geschoben habe, wie es unmöglich ist, ihn in derselben bis zum nächsten Augenblick verharrend zu denken. Es ist also die Aufgabe ein Problem der Bewegungsfähigkeit des menschlichen Körper's gewesen, und zwar ein solches, für das der Künstler nie und nirgend im realen Leben ein Vorbild finden konnte, dessen Lösung er demnach nur durch eine auf die Beobachtung des Gesehenen fortbauende Reflexion finden konnte. Dass diese Reflexion, dass überhaupt die Stellung dieser Aufgabe eine künstlerische Kühnheit enthält, wer kann das leugnen, aber dennoch bleibt die Reflexion was sie ist, bleibt sie der Gegensatz zur Idee und zur Intuition, und das ist der Grund, warum uns das Werk trotz aller Bewunderung, welche ihm unser Verstand zollt, im Gemüthe kalt lässt, das ist der Grund, warum uns die offenbar höchst bedenkliche, fast verzweifelte Lage des Kämpfer's nicht mit tragischem Interesse, mit Mitleid oder Furcht erfüllt; die Virtuosität der Darstellung zieht unser Interesse von dem Dargestellten ab; das ist endlich der Grund, warum wir das Bildwerk nicht im höheren Sinne ideal nennen können, die Verkörperung der Idee überwiegt diese, anstatt ihr Träger und Vermittler zu sein, die aufgewandten Mittel überwiegen den Zweck der Darstellung. Es ist das ungefähr so, wie häufig in unserer modernen Musik, wo eine an sich unbedeutende Melodie mit dem ganzen Aufwand der heutigen Instrumentirung uns aufgegedrungen wird, so dass uns der Lärmen sinnlich betäubt, auch wohl erstaunen macht, ohne dass das Gemüth erwärmt oder erhoben würde, wie durch den Schwung eines wirklich bedeutenden musikalischen Gedankens, z. B. im Volksliede. Dabei bleibt immerhin die Statue in einem Betracht bewundrungswerth, in Betracht der Klarheit nämlich, mit welcher der Künstler seine Aufgabe und die Mittel begriffen hat, sie zu lösen. Wollte der Künstler nicht gradezu in Unnatur und Unbedeutendheit verfallen, so musste er sich einer Formgebung befleissigen, welche bis ins Detail der thätigen Musculatur hinein die Spannung und Thätigkeit derselben zeigt, er musste die Reflexion, welche diese extreme Bewegung im Ganzen hervorgerufen, in jedem Detail wiederholen, musste die Schwellung und Spannung jedes

11 *

einzelnen Muskel's so gut über das im Leben Beobachtete hinaus steigern, wie er die Conception der ganzen Bewegung über das im Leben Gesehene steigerte. Das hat er gethan, und wir dürfen behaupten, dass auch der strengste Anatom nicht einen einzelnen Muskel finden wird, welcher nicht in allerhöchster Function völlig genau seinem Zwecke entspräche. Dieses Reflectirte in der Formgebung und die Nöthigung, alle Details derselben klar vorzulegen, hat den Künstler über eine Grenze hinausgeführt, welche die höchste Blüthezeit so bewundrungswerth innegehalten hat, über die Grenze der allgemeinen Lebenswahrheit, der Totalität, der Harmonie. Dieselbe geht hier im parcellirtem Detail unter, und obgleich alle Kräfte in der höchsten Spannung, obgleich die Bewegung in's Extrem getrieben ist, werden wir doch, wenn wir nun noch einmal den pheidiasischen Theseus vergleichen, bei diesem mehr intensive Kraft, mehr Elasticität, mehr wirkliches Leben finden. — Schliesslich haben wir noch die Frage zu berühren, ob unsere Statue ursprünglich zu einer grösseren Gruppe gehört hat, oder ob wir sie nur dem eigenen Gegner zu Pferd gegenüber, oder endlich, ob wir sie von vorn herein zum Alleinstehen bestimmt denken sollen, eine Frage von der Manches in Bezug auf den Eindruck abhangt, den die Statue auf uns macht. Müller denkt sich, Agasias habe seinen Kämpfenden aus einer grösseren Schlachtgruppe entnommen, um ihn mit besonderem Raffinement auszuführen, auch andere Erklärer statuiren eine grössere Gruppe, zu der die Statue gehört habe. Ich halte dies Letztere für im höchsten Grade unwahrscheinlich, und zwar sowohl aus einem äusseren Grunde, wie aus einem inneren. Der äussere Grund liegt in der Künstlerinschrift, von der man nicht begreift, wie sie an die Stütze (den Baum) der einen Statue gekommen sein soll, wenn diese einer Gruppe wirklich angehörte. Der innere Grund aber ist, dass es schwer, ja fast unmöglich wird, uns die Art der Gruppirung mehrer Figuren neben dieser zu denken, wenn wir uns über den Standpunkt Rechenschaft geben, den wir der Statue gegenüber einnehmen müssen, um sie ganz zu würdigen. Da ergiebt es sich nämlich, dass die Statue nicht von einem, sondern dass sie von mehren Standpunkten betrachtet werden will, von vorn und von beiden Seiten, weil nur so die ganze Arbeit zur Geltung kommt. Dieser Grund scheint mir auch im Wege

zu stehn, wenn wir den Gegner real vorhanden annehmen; er müsste und würde uns wenigstens eine Hauptansicht der Statue decken oder trüben. Somit glaube ich mich dafür entscheiden zu müssen, dass die Statue von Anfang an allein gestanden hat, und zum Alleinstehn gearbeitet worden ist, worauf eben der Charakter der Ausführung auf's Bestimmteste hinweist. Ob sie aus einer grösseren Gruppe entnommen ist, wie Müller meint, scheint mir in sofern gleichgiltig, weil sie bei der Gelegenheit in wesentlichen Motiven verändert worden sein müsste, und jedenfalls jetzt eine andere ist, als wie sie jemals in einer Gruppe gewesen sein kann. Auf die Art der Kunst wirft diese Erwägung, dass der borghesische Heros für sich allein gearbeitet worden, wie mir scheint, ein nicht unbedeutendes Licht. —

Wir stehn am Schlusse unserer Betrachtung der auf bestimmte Künstler und bestimmte Schulen zurückführbaren Bildwerke, indem von Arbeiten mit Künstlerinschriften nur noch die Ara mit der Opferung der Iphigeneia mit der Inschrift ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ und die sogenannte Apotheose des Homeros mit der Inschrift:

ΑΡΧΕΛΑΟΣ ΑΠΟΛΛΩΝ:ΟΥ
ΕΠΟ:ΗΣΕ ΠΡΙΗΝΕΥΣ

übrig sind, welche von der Betrachtung der übrigen Reliefe zu trennen um so weniger rathsam ist, da wir uns erst über den Reliefstil im Allgemeinen verständigen müssen, ehe wir die Abweichung von demselben in dem Relief des Archelaos kunsthistorisch würdigen können. Wir müssen deshalb die noch übrigen Gruppen und Statuen nach einer anderen als der kunstgeschichtlichen Anordnung betrachten, wollen aber aus ihnen noch ein paar Werke vorweg nehmen, welche freilich nicht auf einen bestimmten Künstler, wohl aber auf eine bestimmte Zeit durch ihren Gegenstand zurückführbar sind, und somit als Abschluss der kunstgeschichtlichen Reihe gelten mögen, die wir durchwandert haben.

X. Kunstzeit des Kaiser's Hadrianus.

Das Wesen und die Eigenthümlichkeit des Kunsttreiben's zur Zeit des Hadrian, als die Kunst einen letzten kurzen Aufschwung nahm, können wir am besten aus den Bildern des Antinoos erkennen. Antinoos, der schöne Liebling des Kaiser's Hadrian, aus Claudiopolis in Bithynien, ertrinkt entweder im Nil bei Besa nach der Darstellung des Kaiser's, oder fällt als Opfer eines düsteren Aberglauben's für das Wohl des Kaiser's um 130 nach Chr. Geb. Bei dem Ertrinken im Nil ist eine freiwillige Opferung des Jüngling's zu verstehen, um deren willen Hadrian die auschweifendsten göttlichen Ehren auf ihn häufte. Dem Kaiser zu schmeicheln wurde Antinoos von den Griechen apotheosirt, und er wird in Bithynien und Mantinea, weil man die Bithynier mythisch von Mantinea ableitete (Pausan. VIII. 9.), im Cultus gefeiert. Auf Anlass dieser Apotheose wird nun der schöne Jüngling häufig in Statuen, Reliefen und Münzen dargestellt, bald in verschiedenen Göttergestalten, als Dionysos, Hermes, Herakles, Ganymedes, Aristaios, Apollon Pythios, Agathodämon, bald als Heros, wie er als ΑΝΤΙΝΟΟΣ ΗΡΩΣ ΑΓΑΘΟΣ auf Münzen vorkommt, oder endlich in mehr individuellen Bildern. Vergl. Lewezow über den Antinoos, Berl. 1808, Müller, Handb. §. 203. 3. In allen diesen vielen Bildwerken ist nun das gemeinsam Charakteristische, dass ihnen alle eigene Erfindung fehlt, dass sie die älteren Typen der genannten Götter nachahmend mit einigen individuellen Zügen der apotheosirten Persönlichkeit verbinden, und dass sie namentlich die Statuen und Büsten dabei technisch äusserst vortrefflich nach überkommener Meisterlichkeit gearbeitet sind. Am meisten individuelles Leben und charakteristische Eigenthümlichkeit enthält der als Heros gefasste:

[No. 51.] **№ 203. Capitolinische Antinoos.** [C. I. Pf. 4. Po. 2.]

[Mus. Capitol. III. 56, Bouillon, Mus. des Ant. II. 49, Lewezow a. a. O. 3 u. 4.]

Was Welcker über die Statue schreibt, erschöpft was über dieselbe zu sagen ist; seine Worte sind mit einer kleinen Kür-

zung diese: „Bei einem Bilde von so vorzüglicher Arbeit ist nicht anders zu denken, als dass die Neigung des Hauptes nicht zufällig sei, sondern vielmehr bei einer sonst ruhig hinstehenden Figur, ohne andere Bewegung oder Ausdruck, den eigentlichen Charakter, worin sie gedacht ist, die Vorstellung, welche der Künstler beabsichtigte, anzeigen soll. Auch hat sie zu der Vermuthung Anlass gegeben (Lewezow a. a. O. S. 58, 132), dass dieser Antinoos, gebildet in einer ruhigen, in sich gekehrten Gemüthsverfassung, mit etwas gesenktem, rechts gewendetem Haupte, als ein Narkissos vorgestellt sei, der unverwandten Blickes sich selbst in den Wellen bespiegele. Dieser Jüngling indessen, in welchem das kalte Verschmähen der Liebe sich rächt, (dies ist der Sinn des boiotischen Märchen's) gehört nicht zu den Heroen, mit welchen Anbetung zu theilen war, ist vielmehr nur eine Allegorie, und Antinoos insbesondere hatte zu ihm keine Beziehung gehabt; auch drückt die Figur nicht einmal das Selbstanstaunen bestimmt genug aus. Vielleicht erklärt sich die Stellung genügender als Andeutung der Selbstaufopferung des Antinoos für Hadrianus. Er soll, als die Magier zur Verlängerung des Kaiserlichen Leben's einen Stellvertreter forderten, sich dargeboten haben und geopfert worden sein, Hadrianus selbst hatte geschriehen (an den Senat), Antinoos sei bei Besa in den Nil gefallen . . . . . Was er aber selbst geschrieben hatte, fand gewiss Aufnahme, und so ist es sehr denkbar, dass der Künstler den Antinoos fasste im Augenblicke seiner Weihung, da er (wie Goethe's Fischer) starr auf eie Wellen blickt, die ihn aufnehmen sollen. So erhält das Bild Bedeutung, welches, wenn es nicht irgend etwas Bestimmtes sagen sollte, von dem Vorwurf des Gesuchten und Seltsamen in der Haltung schwerlich freizusprechen wäre. Eigenthümlich den Bildern des Antinoos ist die hochgewölbte Brust, auffallend an dem gegenwärtigen aber ist das krausgelockte Haar, welches an Hermes erinnert. Auch wäre dieser in der Figur anzunehmen, hätte das Gesicht nicht einen gewissen traurigen Ausdruck. Wirklich hat man auch an Antinoos-Mercur gedacht, was aber auch darum verfehlt scheint, weil jedes bestimmte und ausschliessliche Merkmal des Hermes fehlt, und die Haltung des Kopfes gewisslich nicht ausdrückt, was den erhörenden Gott (respicientem) bezeichnet.“ —

Auch über die folgende Büste will ich im Wesentlichen Welcker für mich reden lassen, sowie den von ihm angeführten Zoëga.

[No. 143.] **№ 204. Kolossale Büste des Antinoos.** [C. Bank 4, Ecke.]

[Aus Villa Mandragone bei Frascati 1807 in den Palast Borghese und bald darauf nach Paris versetzt, Déscript. du Mus. du L. No. 126, Bouillon, Mus. des Ant. II, 83, Winckelmann, Mon. ined. No. 179, Müller, D. a. K. I. 70. 388, Lewezow, Antinous Taf. 10. S. 89—91.]

Zu Winckelmann's lobender Beschreibung sagt Zoëga in handschriftlichen bei Welcker a. a. O. Note 124. abgedruckten Bemerkungen: „Der weltberühmte Kopf des Antinoos in Villa Mandragone übertrifft an Schönheit alle mir bekannten Bildnisse von ihm, und verdient alle ihm von Winckelmann gemachten Lobsprüche. Von dem Silber, welches die Augäpfel deckte, sieht man noch die Spuren, der Augapfel ist von weisserem Marmor, als der übrige Kopf, aber vielleicht daher, weil er mit Silber gedeckt gewesen. [Zu Müller's Handb. §. 203. 3 bemerkt Welcker, der Kopf sei von blassröthlichem Marmor.] Die Vertiefung für die Iris ist sehr beträchtlich, aber die der Linse weit mehr. Auf dem Band um das Haar sind über der Stirn auf beiden Seiten zwei grosse Löcher, zwei andere ähnliche auf den beiden Seiten des Kopfes neben dem oberen Rande des Bandes, in dem Streifchen, das sich um den Kopf schlängelt, sind viele kleine Löcher und einige in den Haaren zu beiden Seiten desselben. Die Gewundenheit des Kranzes, der in diesen Löchern befestigt war, lässt vermuthen, dass er nicht von Lotos, sondern von Weinlaub gewesen, und dass dieser Kopf mit den zu beiden Seiten des Halses vorn auf die Schultern hangenden Locken einen Antinoos-Bakchos vorstellt." Welcker sagt von der Büste: „Ein ernster und schwermüthiger Ausdruck verbindet sich mit der Andeutung des Bakchischen, wie denn Antinoos als Bakchos häufig vorkommt. [S. Müller, Handb. a. a. O.] Wenn Winckelmann in der Kunstgeschichte (VII. 2. 14, XII. 1. 17.) diesem Werke die höchsten Lobsprüche ertheilt, so hielt er darum nicht weniger die Ansicht fest (das. XII. 1. 22.), dass in Hadrian's Zeit „die Quelle zum erhabenen Denken und zum Ruhm verschwunden war." Was er vorzüglich rühmt, ist die

gute Behandlung der kolossalischen Formen und die Ausarbeitung der Haare, die nicht ihres Gleichen im ganzen Alterthum habe. Einzig in ihrer Art sind allerdings die schön, gleich Schnüren, geschlungenen dünnen Abtheilungen des Haares .... Erfindung und Seele zu prüfen dient bei uns die kolossale Hera (Ludovisi) zur Seite. In der That scheint die hohe Schönheit des Antinoos Mandragone, die man rühmt, grösstentheils in der natürlichen Wirkung des Kolossischen zu bestehen; der Ausdruck ist im Ganzen genügender bei kleinerem Maassstab in dem Antinoos-Herakles [im Louvre 234.] und besonders in einer Antinoosbüste mit viel schlichterem Haar im Louvre 313." —

Kurz notiren wir noch:

[No. 144.] **№ 205. Antinoos mit bakchischem Kranz.** [C. l. F. 5.]

[Vergl. Lewezow, Antinoos S. 128 f.]

und

[No. 145.] **№ 206. Antinoos in ägyptischem Stil.** [daselbst.]

[In Dresden, Becker, Augusteum Taf. 4.]

Indem wir für die folgenden Bildwerke den kunsthistorischen Faden fallen lassen müssen, der uns bisher geleitet hat, ordnen wir dieselben in folgende Abtheilungen: 1. Göttliche und dämonische Wesen, 2. Heroen, 3. Athletenbilder, 4. Genrebilder, 5. Anhang.

I. Göttliche und dämonische Wesen.

[No. 13.] **№ 207. Hypnos und Thanatos.** [C. r. F. 1.]

[Mit der Sammlung Odescalchi, welche die Königin Christine von Schweden besass, nach Spanien gekommen, früher in Villa Ludovisi, jetzt im Palast von St. Ildefonso in Madrid. Maffei, Raccolta tav. 121. Neuerdings handelt am Gründlichsten über die Gruppe Welcker, Alte Denkmäler I. S. 375 ff., wo auch weiterer Litteraturnachweis zu finden ist, sowie S. 383 aus der Jen. Litt. Ztg. 1808, Th. I. S. II. ein Bericht über die äussere Beschaffenheit des Werkes vielleicht von W. von Humboldt, aus dem hervorgeht, dass wir die Gruppe trotz vieler Verletzun-

gen und Ergänzungen im Wesentlichen als antik betrachten dürfen. Noch ein anderer Bericht von Mongez, Iconogr. rom. zu Taf. 39 das. 389 f.; danach ist der Marmor von Luna.]

Die Gruppe, welche verschiedene Namen getragen hat, ist von Welcker unbedingt am geistreichsten benannt und erklärt als Hypnos und Thanatos, Schlaf und Tod, die beiden Brüder, die als solche schon bei Homer genannt werden. Ich kann die Erklärung nur in Kürze wiederholen. Zunächst gehn wir von dem kleinen Idol aus, welches neben den Jünglingen steht, durch Granatapfel und Kalathos als Persephone charakterisirt wird, und somit das Gebiet bezeichnet, in welches die Jünglinge gehören. Thanatos steht mit zwei Fackeln, deren eine er an einem Altar anzündet, (denn zum Auslöschen würde er sie auf den Boden drücken müssen,) während er die andere an den oberen Theilen schlecht aus Holz so ergänzte, dass die Flamme ihm gegen den Rücken schlägt, über die Schulter nach hinten wendet. Hierin ist der bezeichnende Umstand gegeben, denn hinterwärts, mit abgewandtem Gesicht entzündeten die nächsten Angehörigen den Scheiterhaufen ihrer lieben Todten. Vergl. Virgil. Aen. VI. 224. und Mus. Pio-Clem. IV. p. 54. Note. Das ist im Ausdruck gemässigt und herabgesetzt bei dem Genius oder Dämon, weil dieser, den wir als Genius des Scheiterhaufen's fassen können, nicht einen einmaligen Akt, sondern ein Wiederholtes, einen Brauch als Zustand ausdrückt. Zu seiner Bedeutung passt das kurze bekränzte Haar, da man den Todten das Haar weihte und die Leichen bekränzte. Möglich dass in der Starrheit seiner Stellung eine Andeutung des Todes gegeben werden sollte. An den Bruder gelehnt, um dessen Nacken er den linken Arm legt, steht Hypnos, der Schlaf dagegen in lässig bequemer Stellung, langlockig, wie träumerisch vor sich niederblickend; sein Attribut, etwa ein Mohnkopf oder ein Rhyton mit Schlaftrunk, ist verloren; die Ergänzung hat ihm eine Opferschale in die rechte Hand gegeben. In seiner Stellung hat er einige Aehnlichkeit mit dem Apollon Sauroktonos, sowie der Kopf des Thanatos an Antinoosköpfe erinnert. Eine grosse Erfindungsgabe liegt also nicht in der Gruppe, ältere Motive aber sind schicklich benutzt und combinirt.

In Verbindung mit diesem Bilde des Thanatos betrachten wir eine andere symbolische Figur des Todes, nämlich

[No. 33.] № 208. Der Tod als Genius der ewigen Ruhe. [C. r. F. 4.]

[Statue im Louvre, Déscript. No. 22, Mus. Franç. IV. 1. 16, Bouillon, Mus. des Ant. I. 59, Clarac pl. 300. Vergl. noch Welcker's Zeitschrift für a. Kunst S. 461 ff. und Wieseler, Narkissos, Göttingen 1852, wo unsere Statue, auf der Tafel No. 11, S. 27. Note als Narkissos erklärt wird.]

Welcker schreibt: „Der Jüngling ist geschmückt mit den Rosen der Leichen; das abgeworfene Kleid des Leben's, so verstehe ich mit Visconti, ist an dem Baumstamm aufgehängt, woran der Jüngling gelehnt ist, die Maske ist gefallen, sei es eine tragische oder eine komische, eine Maske nämlich liegt unten am Boden." Es ist aber, wie auch Wieseler bemerkt, weder von dem Gewande noch von der Maske auch nur eine Spur vorhanden, und wir haben uns deshalb an die Stellung der Figur allein zu halten, um ihre Bedeutung zu erklären. Der Jüngling steht an den Baum gelehnt, indem er beide Arme über den Kopf gelegt hat, wodurch nicht nach natürlicher, sondern nach conventioneller Mimik tiefste Ruhe ausgedrückt wird. Denn faktisch ist diese Stellung weder bequem noch zum Ruhen geeignet, aber sie ist auf stehende Figuren aus der Lage im Schlaf übertragen, und in diesem Sinne sehr bezeichnend. Im Gesichte ist tiefe, leidenschaftlose Ruhe und eher ein leiser Zug von Wehmuth, als von Heiterkeit bemerkbar. Auffallend ist am Körper eine gewisse Magerkeit, an den Seiten, den Schenkeln, namentlich an den Armen, von der ich nicht zu behaupten wagen mag, dass sie absichtlich nur eine Andeutung des Todes sei. Visconti hat die Figur als Genius der ewigen Ruhe gefasst, was mir richtig scheint; Zoëga (Bassiril. II. 212.) wollte sie als Personification des Ausruhen's am Ziele der Laufbahn erklären, daher erscheine der Jüngling als Paläsrit mit abgelegtem Gewande und bekränzt; worin ich so wenig wie Welcker zustimmen kann, da namentlich jedes palästrische Element in der bakchosartig weichen, zu keiner Anstrengung fähigen, dabei langlockigen Figur liegt. Verwandte Figuren kommen auf Sarkophagen vor, und Welcker vermuthet, dass auch diese von einem Grabmahl sei. Ueber andere Auffassungen und Darstellungen des Todes s. Müller's Handb. §. 397. 3.

Das Gebiet, in welchem wir uns eben befinden, wird den passendsten Platz darbieten um einzufügen;

[No. 164.] **№ 209. Medusa Rondanini.** [C. l. F. 6.]

[In der Glyptothek in München No. 132, Guattani Mon. Ined. 1788. p. 35, vergl. Goethe's Werke XXVII. 238. u. XXIX. 324.]

Aus den ursprünglichen grassen Grauenbildern des Gorgoneion (s. Müller, Handb. §. 65. 3.) hat die Kunst im Laufe ihrer Entwickelung ein Ideal von eigenthümlicher und hoher Schönheit geschaffen, so dass Cicero (in Verrem IV. 56.) von einem Gorgonis pulcherrimum os reden konnte. Für uns ist dies pulcherrimum os, die schönste erhaltene Darstellung, die **Medusa** Rondanini, obgleich namentlich in einem Wandgemälde von Stabiä bei Ternite, zweite Reihe Taf. 9, mehr Kraft des Entsetzlichen anzuerkennen ist.

Was dies Gesicht besonders und auch vor der Medusa des Wandgemäldes auszeichnet, das ist ausser der regelmässigen Schönheit der Ausdruck des Todes, das Erstarren aller Formen, die Abwesenheit aller Bewegung und Beweglichkeit im Auge und in den Zügen. Dass das Todesstarren ein ängstliches sei, wie Goethe sagt, ist schwerlich anzuerkennen; grade die eisige Ruhe bildet das Imponirende. Dabei ist eine sehr feine Formgebung und hohe Naturwahrheit anzuerkennen. Im Haar sind ausser den Schlangen, welche unter dem Kinn verknotet sind, auch Flügel angebracht. —

Aus diesen Regionen der Unterwelt und des Todesstarren's möge uns diejenige Göttin befreien, welche auch als *Κατάγουσα* ihrer Tochter Persephone im Cultus gefeiert wird, Demeter. Wir haben, wie bereits früher bemerkt, keine echte Statue der Göttin, sondern nur solche, die durch Ergänzung diese Bedeutung bekommen haben, wie denn Demeter überhaupt zu den seltenen Gegenständen statuarischer Darstellung gehört, während sie gefälscht am häufigsten vorkommt. Wir notiren nur kurz:

[No. 73.) **№ 210. Stehende Demeter (Artemis).** [C. r. Pf. 5. Po. 2.]

Nur durch die Ergänzung des Kranzes als Demeter bezeichnet, den Formen nach, die jungfräulich zart und schlank sind, eher alles Andere als die Erdmutter. Auch die rechte ausgestreckte Hand stimmt schwerlich mit dem Original. Ein quer von der rechten Schulter über die Brust laufendes Band, ein

Köcherband nämlich, lässt kaum zweifeln, dass die Statue eine langbekleidete Artemis dargestellt habe, ähnlich wie die in Müller's D. a. K. II. 15, 161, 162; 16, 167. abgebildeten Statuen. In der Linken dürfen wir den Bogen, die Rechte nach dem Köcher erhoben voraussetzen.

[No. 74.] **№ 211. Sitzende ergänzte Demeter** [C. r. F. 4.]
(Apollon).

[In Berlin, Gerhard, Berl. Ant. Bildw. 21. Clarac, Mus. des sculpt. No. 772 und wieder 786 b. als zwei verschiedene Werke.]

Der Ergänzer dieser auf zierlichem Polstersessel sitzenden Figur ist mit Anfügung von Demeterattributen (Kopf und linker Arm sind neu) noch viel gedankenloser verfahren, als der der vorigen Nummer, indem er sogar eine männliche Statue zur Demeter machte. Als männlich aber erkennen wir das Bildwerk trotz der langen Bekleidung an der Brust und Schulter auf's Unzweifelhafteste, und die vermuthliche Stellung, nach welcher eine Kithara im linken Arm gelegen, lässt uns einen Apollon Musagetes annehmen, wenngleich, wie Gerhard erinnert, derselbe gewöhnlich mit der pythischen Kitharödenstola reichlicher und breiter bekleidet erscheint. —

[No. 75.] **№ 212. Kleine stehende Demeter.** [C. Bank. 3.]
(Eine Muse.)

[Im Vatican, 3′ 1″ hoch, Mus. Pio-Clem. I. 40, Beschreibung Rom's II. 2. S. 276. No. 20.

Der Kopf mit einer römischen Perücke ist aufgesetzt, und der linke Arm mit dem Aehrenbüschel modern, es scheint, dass die kleine Statue ursprünglich eine Muse gewesen. Sie ist besonders merkwürdig durch die unvergleichliche Behandlung des Gewandes, die Falten des Peplos von gröberem oder derberem Zeug scheinen durch das leichte, umgezogene Obergewand wie durch einen Schleier hindurch, ohne dass, wie Welcker sagt, durch diese Zartheit in der Ausführung der grosse Charakter der Anlage leidet.

Mit der Göttin der Erde werden wir einen Flussgott verbinden dürfen:

[No. 16.] **№ 213. Inopos.** [B. ohne festen Platz.]

[Das schöne Fragment kam von Delos als Ballast nach Frankreich, wo es im Museum des Louvre aufbewahrt wird, Ant. du Mus. royal. No. 98, Clarac, Mus. du Louvre pl. 750. No. 1820.]

Inopos ist der Fluss von Delos, woher das Fragment stammt; nach der halbliegenden Stellung desselben, und da unbärtige Flussgötter bekannt sind (s. Müller, Handb. §. 403. 1.), ist die Bezeichnung nicht unwahrscheinlich. Die Arbeit gehört der besten Kunstzeit an, und vielleicht gehörte die Statue zu einem Giebelfelde, in deren Ecken häufig liegende Flussgötter gebildet wurden.

[No. 80.] **№ 214. Die Danaide Anchirrhoe.** [C. r. F. 5.]

[In der Humboldt'schen Sammlung in Tegel.]

Anchirrhoe ist nach Müller's Handb. §. 414. 2. wahrscheinlich der Name einer argivischen Quelle am Erasinos, weshalb wir auch in unserer Statue, welche ein Wassergefäss auf der Schulter trägt, eine Quellnymphe erkennen. Die Figur ist nicht selten wiederholt, und der ihr gegebene Name steht durch die Unterschrift ANCHYRRHOE eines Exemplar's in der Blundell'schen Sammlung, Pio-Clem. III. tav. d'agg. A. 9. p. 73. fest. Der sanfte Fluss der Quelle ist durch den gleitenden Schritt der Statue angedeutet, welcher ähnlich auch bei Poseidon vorkommt, s. Müller, D. a. K. II. 6. 73. —

Wir schliessen hier der Verwandtschaft wegen eine Büste an:

[No. 126.] **№ 215. Junger Seegott.** [C. l. Pf. 5. Co. 1.]

[In Paris, Mus. des Ant. II. 67.]

„Als Seegott ist der Jüngling kenntlich durch die von einem Seefisch hergenommene Kopfbedeckung, an der man Kiemen und Flosse unterscheidet; Visconti nennt ihn Palaimon oder Melikertes" [wohl nicht mit Recht]. Welcker. —

Von göttlich dämonischen Wesen haben wir zunächst noch die Hermaphroditenbilder zu betrachten, welche, wie ich glaube, mit Unrecht auf den jüngeren Polykles um Ol. 155 zurückgeführt werden. Wir notiren sie nur kurz, weil sie keineswegs zu den vorzüglicheren Monumenten unseres Museum's gehören.

Ich glaube, dass Müller im Handb. §. 392. 2. mit grossem Rechte sagt, der Hermaphrodit sei nicht Natursymbol, sondern Künstlerphantasie, obgleich es Cultusbilder von ihm gab; die uns erhaltenen statuarischen Darstellungen zeigen deutlich, dass sie raffinirte Lösungen der pikanten Aufgabe einer sinnlichen Kunst sind, die doppelgeschlechtige Natur in den Formen zur Geltung zu bringen.

[No. 41.] **№ 216. Liegender Hermaphrodit.** [C. vor Laokoon.]

[Aus Villa Borghese im Louvre, Déscript. No. 527, Mus. Franç. livr. 64, Mus. des Ant. I. 63. Piranesi, Statue 14, Maffei, Raccolta 78, Villa Borghese 6, 7, Clarac, Mus. des sculpt. pl. 303. Die Unterlage ist von Bernini, ein ungeschickter Einfall, für einen ungeheuren Preis ausgeführt.]

Die Statue wird mehrfach gerühmt und auf Polykles zurückgeführt, wofür kein directer Grund abzusehn ist. Ich kann in das Lob derselben nicht einstimmen, denn, wenngleich es der räthselhaften Natur der Hermaphroditen angemessen erscheint, dass sie sich unruhig im Schlaf dehnen, so ist doch die Drehung in diesem Körper, der übrigens den weichen und fliessenden Formen nach allerdings ausgezeichnet ist, so stark und gewaltsam, dass sie über alle Natur, ja über die blosse Möglichkeit hinausgeht. So kann kein Mensch auch nur eine Minute liegen, geschweige im Schlafe, der die Glieder lös't. Dass der Hermaphrodit zu einer [lasciven] Gruppe gehört, die sich hie und da in Reliefen findet, scheint mir eine nicht unwahrscheinliche, aber nicht auszumachende Annahme Böttiger's. Neben der Statue liegt ein anderer Abguss des Torso's [No. 43].

[No. 43.] **№ 217. Stehender Hermaphrodit; Torso.** [B. neben Bank 3.]

[Aus Villa Pamfili?]

Schöne, fliessende Formen, viel üppiger und reizender als die des liegenden; die Verbindung des weiblichen Busen's mit den männlichen Hüften verdient allerdings Beachtung und Bewunderung.

Wir schliessen unsere Betrachtung dieser Abtheilung mit der kurzen Erwähnung dreier Büsten.

[No. 176.] № 218. Städtegöttin. [C. Bank. r. v. Eing.]

[Im Dresdner Museum, Augusteum Taf. 102.]

Die Darstellung von Städten als Personen geht erst von der makedonischen Zeit aus, wenigstens in der Auffassung, welche die auf uns gekommenen Statuen und Büsten zeigen, wo die Stadt als Tyche betrachtet, mit Füllhorn und Mauerkrone gebildet, und oft durch das Kostum oder durch specielle Attribute oder durch beigegebene Figuren, nicht selten geistreich, charakterisirt wird. Die Mauerkrone bezeichnet auch den vor uns stehenden Kopf, den übrigens die keineswegs schönen, vielmehr breiten Züge als Tyche einer Barbarenstadt charakterisiren mögen.

[No. 172.] № 219. Isis. [C. daselbst.]

[Im Vatican, Mus. Pio-Clem. VI. 17.]

[No. 173.] № 220. Dieselbe. [daselbst.]

[Im Louvre, Déscript. No. 215, Mus. des Ant. III.]

„Eine sonst nicht vorkommende Composition, mit dem Zeichen des Mondes und einer glatten kleinen Schlange in der Mitte des Diadem's, Mohnköpfen der Demeter an demselben und Hörnern der Io an der Stirn.“ [W].

---

2. Heroen.

Wir besitzen ausser den in der kunsthistorischen Reihe besprochenen Heroenstatuen deren nur noch eine, welche sich schwerlich mit einem kunstgeschichtlichen Datum versehen lassen wird, aber in manchem Betracht wichtig und interessant ist:

[No. 34.] № 221. Achilleus Borghese. [C. r. Pf. 1. Po. 2.]

[Aus Villa Borghese im Louvre, Déscript. No. 144, Villa Borgh. I. 9, Visconti, Monum. scelti Borghes. I. 5, Bouillon, Mus. des Ant. II. 14.]

Den Namen Achilleus gab zuerst Visconti dieser Statue, und zwar zunächst auf Anlass des Ringel's um das rechte Bein. In diesem erkannte er nämlich eine Andeutung der einzigen ver-

wundbaren Stelle des Helden, derjenigen, wo Thetis den Knaben gefasst hatte, als sie ihn in die Styx tauchte, s. das betreffende Stück des capitolinischen Marmorrundes mit Achilleus' Leben in meiner Gallerie heroischer Bildww. Taf. 14. No. 3. Dieser Ringel, sagt Welcker, kann nichts Anderes sein, als eine Andeutung der Beinrüstung, eine abbreviirte Darstellung der Beinschienen durch den Ring, mittelst dessen sie zusammengehalten wurden, wie Welcker eine ähnliche abbreviirte Darstellung eines Stiefel's durch einen Ring auf der Höhe des Beines, bis wohin das Leder reicht, auf dem in seiner Zeitschrift für alte Kunst Taf. I. 3. abgebildeten Relief annimmt. Der Bezug der nur an dieser Stelle erscheinenden Rüstung auf die verwundbare Stelle des Peleiden, welche Visconti annahm, war Welcker zweifelhaft, bis auf einem Vasenbilde, das Achilleus' Abschied von Nereus darstellt (Gall. her. Bildww. Taf. 13. No. 10.), derselbe Ringel und doch wohl auch in dieser Bedeutung zum Vorschein kam, während in einem anderen Vasenbilde (Gall. her. Bildww. Taf. 7. No. 6.) Peleus, Achilleus' Vater, diesen Ring hat, wobei Gerhard an eine Hinweisung auf den Sohn, Welcker an eine Verwechselung mit demselben denkt. Wird hiedurch Visconti's Annahme unterstützt, so ist dagegen auch nicht zu verschweigen, dass derselbe eine Ringel auch bei anderen Personen in verschiedenen Kunstwerken vorkommt, so bei einem Ringertorso in Dresden (Welcker Note 49.) und bei einem Apollon im Kampfe gegen Tityos (bei Gerhard, Trinkschalen und Gefässe I. Taf. C. 4.), während bei dem erwähnten Peleus der Zweifel an der Bedeutung noch dadurch erhöht wird, dass nur ein Bein des Helden sichtbar, es also nicht ausgemacht ist, dass man einen zweiten Ring an dem anderen Bein nicht voraussetzen darf. Denselben Ring um das rechte Bein hat in anderem Sinne Rochette, Mon. inéd. p. 54 ff. benutzt, um die Statue wieder Ares zu nennen, wie sie früher hiess, nämlich als eine Andeutung der symbolischen Fesselung, welche in Sparta vorkam. Aber Rochette selbst sah ein, dass der Ausdruck der Statue zu der Benennung Ares nicht passe, und es wird, wenn wir diesen Ausdruck im Gesicht und die Haltung des Körper's genauer betrachten, kaum ein Zweifel sein, dass, ganz von der gelehrten Einzelheit des fraglichen Ringel's abzusehn, der Name Achilleus der einzige wirklich passende sei. Visconti missver-

stand die Stellung sehr stark, indem er glaubte eine Nachbildung des Memnon gegenüber schlagfertig dastehenden Achilleus aus einer Gruppe von Lykios, Myron's Sohne, (Gallerie her. Bildww. I.) erkennen zu dürfen, während von einer schlagfertigen, unmittelbar kampfbereiten Stellung nicht entfernt die Rede sein kann, vielmehr die ruhige, fast starre Haltung ein Versunkensein in Gedanken ausdrückt, das völlig passt, wenn wir die Scene annehmen, die Welcker vorgeschlagen hat, wie nämlich Achilleus zum Auszug gegen Hektor gewaffnet wird, und in seinem Schmerz wie in Schlachtgedanken verloren dasteht, ohne augenblickliche Theilnahme an dem gegenwärtigen Vorgange. Dazu stimmt der auch von Rochette a. a. O. anerkannte Ausdruck von Trauer und Wehmuth in dem leise gesenkten Haupte, ein Ausdruck, der in einer der vielen Wiederholungen der Statue in Dresden (Augusteum Taf. 35.) stärker hervortritt. Dass dies für Ares gar nicht passe, wird Jeder leicht begreifen, wie auch das lange Haar dem Ares nicht zukommt, vielmehr an dasjenige des Achilleus erinnert, das er dem Fluss Spercheios lang zog und es dann seinem todten Freunde Patrokles weihte. Dass wir uns freilich den Körper des Achilleus in edlerer Schönheit denken, muss zugestanden, aber daran erinnert werden, dass die verschiedenen Epochen verschiedene Prinzipien der Darstellung haben, dass hier diejenigen schwerfälligen Porportionen hervortreten, welche römische Zeit bezeichnen, und dass ein Theil des Mangel's auf Rechnung des Copisten zu setzen ist. An polykleitische Porportionen hätte Müller nicht denken sollen, canonisch werden wir dieselben in keiner Weise nennen, sondern ein Missverhältniss des vierschrötigen und schweren Leibes gegen die etwas schwächlichen Beine leicht herausfühlen. Uebrigens ist ganz richtig, was Welcker sagt, dass aus einiger Entfernung gesehen Stellung und Formen gewinnen. Seiner Vermuthung aber, dass dieser Achilleus zu der von Plinius XXXVI. 4. 7. beschriebenen Gruppe des Skopas, welche die Waffenbringung darstellte, gehöre, kann ich nicht beistimmen, namentlich nicht in der Auffassung, die Welcker von der Gruppe hat. Ich kann sie mir, wie ich schon in meiner Gallerie her. Bildww. S. 440. bemerkt habe, nur in halbkreisförmiger oder pyramidaler Aufstellung denken, und zwar so, dass Achilleus zwischen Thetis und Poseidon

den höher stehenden, nur durch das Stehen der Figuren ausgezeichneten Mittelpunkt bildete, an den sich dann zu beiden Seiten als gesenkte Flügel der Chor der Nereiden und Tritonen auf den Seethieren, die Plinius nennt, reitend anlehnte.

Einen Kopf des Achilleus betrachten wir unten mit den anderen Heroenbüsten zusammen, wir wenden uns zunächst zu der zweiten Heroenstatue unseres Museum's:

[No. 32.] **№ 22. Adonis oder Narkissos.** [C. r. Pf. 4. Po. 2.]

[Im Vatican, Mus. Pio-Clem. II. 32. mit dem Nachtrag im 7. Bande, Mus. Franç. III, 3, Mus. des Ant. II. 12; vergl. Ann. dell' Inst. XVII. p. 348.]

Die Ergänzung hat aus diesem Jüngling einen Adonis gemacht, während, wie auch Welcker bemerkt, die Gesichtsbildung und die Haltung eher einen Narkissos ausdrückt. Dass sichere Narkissosköpfe nicht bekannt seien, ist ein Irrthum, da mehr als eine Statue den Jüngling unzweifelhaft darstellt, wie ein Blick auf die Tafel zu der Wieseler'schen Abhandlung über Narkissos (Göttinger Winckelmannsprogramm 1852) zeigt, wo S. 25. Note 49. die Darstellungen des Narkissos in Reliefen und Statuen aufgezählt werden. Das Charakteristische der Haltung des Narkissos ist eine Senkung des Kopfes und des Blickes, welcher auf das Spiegelbild in den Wellen gerichtet ist, und diese Haltung hat auch unsere Statue. In Reliefen, Wandgemälden und Gemmen tritt das stärker hervor, die statuarische Darstellung liebt eine massvolle Zurückhaltung, eine Andeutung mehr, als eine Ausführung der Situation. Zu der Bedeutung der Statue, welche die Senkung des Kopfes giebt, passen die Formen des weichen, jedoch ganz reifen Körper's, die für Eros, wie Müller, Handb. §. 391. 1. frageweise die Statue nannte, zu alt und zu voll erscheinen, sowie wiederum der Benennung Apollon, welche Visconti vorschlug, weil zwei ähnliche Statuen mit dessen Attributen, Lorbeer und Schlange vorkommen, der Gesichtsausdruck mit seinem Versunkensein und Hinstarren nicht im Mindesten entspricht. Auch Orestes, den Rochette, Mon. inéd. p. 171. erkennen mögte, ist, das dürfen wir mit Ueberzeugung aussprechen, in der Statue sicher nicht zu erkennen, die keine heftige Bewegung der Seele auch noch so fein angedeutet

enthält, und für den mannhaften Sohn des Agamemnon **zu viel** Weichheit der Formen hat. —

Die Heroenbüsten können wir ziemlich kurz behandeln, da ihre Bedeutung entweder unzweifelhaft oder nicht mit Sicherheit auszumachen ist.

[No. 108 u. 109.] **№ 223 u. 224. Die Dioskuren** [C. Bank 1 u. 4.] **von Monte Cavallo.**

[Vergl. Welcker's Beilage zum Katalog S. 133 ff. und die das. Note 2. angeführte Litteratur, A. Stahr, die Dioskuren von Monte Cavallo im Gypsabguss des kgl. Museum's zu Berlin, Berl. 1853.]

Die Köpfe sind von den beiden kolossalen Statuen auf Monte Cavallo in Rom, welche an den Basen die Inschriften PHIDIAE OPVS und OPVS PRAXITELIS tragen. Beide Statuen sind, wie wir sie besitzen, römische Arbeit, aber nach älteren griechischen Originalen. Dass sie wirklich Werke des Pheidias und des Praxiteles seien, vertheidigen Welcker und Stahr, bestreitet am gründlichsten Wagener im Kunstblatt 1824, Stück 93, 94, 96—98. Da es den allein aufgestellten Köpfen gegenüber nicht am Orte ist, auf diese schwierige Frage, die eine lange Erörterung fordert, einzugehen, kann ich hier nur aussprechen, dass ich von Welcker's und Stahr's Argumenten nicht überzeugt bin, und die Zurückführung auf die beiden grossen Künstler für sehr misslich halte.

[No. 133.] **№ 225. Achilleus.** [C. r. Pf. 4. Po. 3.]

[Im Louvre, Déscription No. 411, Bouillon, Mus. des Ant. I. 8, Mus. des Ant. I. 8, Mus. Napol. II. 59.]

Aeusserlich bezeichnet den Helden der Schmuck seines Helmes, welcher, aus Hippokampen, Kriegern und Seepanthern arabeskenartig zusammengesetzt, auf das Gebiet der Mutter des Achilleus, das Meer anspielt. Ohne diese äusserliche Bezeichnung würden wir den jugendschönen Sohn der Göttin kaum anerkennen, denn sein Gesicht hat nichts idealisch Schönes und auch nicht die Jugend, in der wir den Helden denken, der der schönste Mann vor Troia war. Der Mund der Büste ist geöffnet, aber ich glaube nicht, wie Welcker annimmt, zur Klage um Patroklos; vielmehr scheint mir ein zürnender, jedenfalls

ein heftig bewegter Ausdruck unverkennbar, der nur auf das Schlachtfeld und in das Gewühl des Kampfes passt.

[No. 135.] **№ 226. Aias, Telamon's Sohn.** [C. 1. Pf. 4. Po. 3.]

Dazu:

[No. 52.] **№ 226 a. Beine des Achilleus.**

[Im Vatican, Mus. Pio-Clem. VI. 18; die Gruppe, zu welcher dieser Kopf und die Beine der von Aias getragenen Leiche des Achilleus gehört, ist in vier Wiederholungen erhalten, von denen eine unter dem Namen Pasquino in Rom bekannt ist; s. Welcker a. a. O. Note 113 u. 114, Müller, Handb. §. 415. 2.

Die Bedeutung der Gruppe, in der Visconti Menelaos mit Patroklos' Leiche nach dem 17. Gesang der Ilias erkennen wollte, während Müller, der nach Payne Knight Aias erkannte, annahm, das Tragen der Leiche, des Menelaos und das Schützen derselben, das Aias bei Homer zugeschrieben wird, sei zusammengezogen, erörtert ausführlich Welcker, und stellt sie dahin fest, dass Aias, Telamon's Sohn, mit der Leiche des Achilleus nach der Aithiopis des Arktinos von Milet in derselben zu erkennen sei. Da wir ausser den Beinen der Leiche nur den Kopf des Träger's haben, gehe ich auf die Erörterung der Fragen, welche sich an die angeführte Erklärung knüpfen, absichtlich nicht ein, sondern mache nur darauf aufmerksam, wie vortrefflich die gewaltige Heldenkraft des grossen Aias in diesem Gesichte ausgedrückt ist, von dem es unbegreiflich erscheint, wie man in ihm den ungleich sanfteren Menelaos hat erkennen wollen. Die Bewegung des Kopfes muss man sich dadurch motivirt denken, dass Aias Odysseus, welcher die andrängenden Troer abwehrt, oder der sie abwehren soll, in einem Augenblick, wo deren Uebermacht ihm die Leiche zu entreissen droht, zuruft, standzuhalten und nicht zu weichen. Das individuelle Leben eines eigenthümlichen Augenblick's beherrscht den meisterlich dargestellten Ausdruck. —

[No. 136.] **№ 227. Diomedes.** [C. 1. Pf. 4. Po. 1.]

[Im Vatican, s. Tischbein's Homer nach Antiken I. 5. u. III. 1.]

Die Benennung ist zweifelhaft, und wird durch „Heyne's lange, leere Rede", wie Welcker sagt, keineswegs festgestellt.

Ein sehr ähnlicher Kopf, in der Villa Hadrian's 1771 gefunden, jetzt im brit. Museum, ist in den Specimens of anc. sculpt. II. 30. als Diomedes genommen, weil er von Aias, Achilleus, Agamemnon, Menelaos verschieden und doch einer der vornehmsten homerischen Helden ist. Mehr lässt sich schwerlich sagen, als etwa noch, dass der nicht besonders edle aber kräftige Charakter des Diomedes in dieser Büste wohl ausgedrückt ist. —

[No. 134.] **№ 228. Odysseus (?).** [C. r. Pf. 4. Po. 3.]

Auch dieser Kopf mag seinen Namen erhalten haben, weil er einen anderen der homerischen Helden nicht ausdrückt, und doch einen derselben fühlen lässt. Dass der Charakter des gewandten und zähen Odysseus in diesen etwas dummen Zügen ausgedrückt wäre, wird kein Mensch behaupten, und es verdient bemerkt zu werden sowohl, dass die sonst bekannten Odysseusbilder, welche Inghirami auf den ersten Tafeln des 3. Bandes seiner Galeria Omerica zusammengestellt hat, sehr verschieden sind, als auch, dass Odysseus gewöhnlich durch den Pilos, die konische Schiffermütze, bezeichnet zu werden pflegt, so dass der schlichte Helm dieser Büste ebenfalls auffallend ist. Einen anderen Namen wüsste ich aber dennoch nicht vorzuschlagen. —

Völlig unzweifelhaft sind dagegen die beiden folgenden Büsten, deren Herkunft ich nicht anzugeben weiss.

[No. 137.] **№ 229. Paris.** [C. r. Pf. 4. Cons. 1.]

Schöne, jugendlich üppige Blüthe, im Ausdruck weiche Sehnsüchtigkeit und Liebesschwärmerei mit einer nicht zu verkennenden Beigabe von Sinnlichkeit, die den Kopf namentlich merkwürdig von dem des Eros unterscheidet; die Haare in zierlichen Locken, von der phrygischen Mütze anmuthig bekrönt.

[No. 138.] **№ 230. Derselbe.** [das. Cons. 2.]

Kleiner und in jedem Betracht unbedeutender.

[N. 139.] **№ 231. Meleagros.** [C. r. Pf. 1. Co. 2.]

[Von der Statue im Vatican, Mus. Pio-Clem. II. 34, Maffei, Raccolta 141, Piranesi Statue 2, Mus. Napol. II. 56, Bouillon, Mus. des Ant. II. 7,

Vergl. über Meleagros' Idealbildung das bei Müller, Handb. §. 413. 3. Angeführte.]

Die Frische und hurtige Kraft des Jäger's ist kaum schöner denkbar, als sie in diesem Kopfe und der zu ihm gehörenden Statue ausgedrückt sind; noch vorzüglicher aber ist die bei Müller a. a. O. angeführte Statue im Berliner Museum. Die Bildung des Gesichtes und das krause kurze Haar erinnert an Hermes, mit welchem auch eine Büste des Meleagros, Specimens of anc. sculpt. II. 37. verwechselt worden ist. — Zu dem Kopfe gehören die Füsse [No. 56 u. 57.] No. 231 a. b. [C. l. F. 1. Po.].

Unbenannt lassen wir:

[No. 139. B.] **№ 232. Angebl. Iason.** [C. r. Pf. 1. Co. 1.]

[Unter dieser sehr zweifelhaften Bezeichnung aus Berlin erhalten.]

[No. 140 u. 140 B.] **№ 233 u. 233 a. Heroenkopf.** [C. r. Pf. 3. Cons. 1.]

Wegen der grossen Aehnlichkeit mit dem Kopfe des borghesischen, Fechter genannten Heros wird dieser Kopf der Fagansche Fechter genannt; wir könnten am ehesten Diomedes' Namen für ihn in Vorschlag bringen. —

Zum Beschluss der Reihe von Heroenbildern betrachten wir in zwei Darstellungen eine Heroine, deren Name aber bei dem zweiten Exemplar nicht feststeht.

[No. 175.] **№ 234. Omphale.** [C. l. F. 5.]

[Aus Villa Albani im Louvre, Déscription No. 193, Bouillon, Mus. des Ant. II. 67.]

Mit grosser Schönheit verbindet sich Ueppigkeit und ein gefällig königlicher Ausdruck. Die Büste hiess sonst sehr mit Unrecht Iole. Das linke Auge ist schlecht ergänzt.

[No. 175 C.] **№ 235. Dieselbe (?).** [daselbst.]

Nach der Schönheit des Gesichtes und der Löwenhaut über der Stirn scheint der Name angemessen, aber eine Spannung in der Stirn und ein leise schmerzlicher Zug im Munde ist für Omphale auffallend. Die Künstler nennen den Kopf, der wohl nach England gegangen ist, Mutter des Herakles [nach W.].

3. Athletenbilder.

Unter allen Darstellungen des wirklichen Leben's, deren Kreis wir betreten, nehmen die Athletenbilder den ersten und wichtigsten Platz ein, nicht allein ihrer Zahl wegen, sondern als diejenigen, welche einen grossen Theil der kunstgeschichtlichen Entwickelung getragen haben, und welche der bildenden Kunst mehr, als fast irgend andere, die Gelegenheit zu tüchtiger und gediegener Entfaltung in mannigfach variirten Vorwürfen geboten hat. Blicken wir auf die Zahl, blicken wir auf die Motive der Darstellungen, überall finden wir unerschöpflichen Reichthum, und zwar einen Reichthum, den das Leben selbst der Kunst entgegengetragen, und den diese empfangen und gepflegt hat mit der ganzen Frische, mit der ganzen Liebe und Innigkeit, den nur der empfundene und bewusste Zusammenhang mit dem Leben in seiner Gesammtheit der Kunst verleihen kann. War die hellenische Gymnastik ein nationales Element, so wurde auch die Kunst, welche diese Gymnastik in ihrer Herrlichkeit und Vollendung verewigte, zu nationaler Bedeutung geadelt, und wir dürfen es wohl behaupten, dass die Ehrenbildsäulen der Sieger in den nationalen Spielen Griechenland's eben so sehr ein die Nationalität stärkendes und erhebendes Element enthielten, wie die Götterideale der Religion einen neuen Aufschwung, eine Kräftigung und Weihe verliehen. Die grösste Masse der athletischen und gymnastischen statuarischen Werke waren die genannten Ehrenbildsäulen, bei welchen es in Bezug auf die künstlerische Ausführung von der grössten Wichtigkeit ist, dass sie nicht eigentliche Porträts waren; denn nur derjenige, der mehre Siege errungen hatte, durfte ein porträtähnliches Bild aufstellen. Die bildende Kunst war hiedurch genöthigt, durch andere Mittel das Individuum und die Umstände seines Sieges anzudeuten, durch eine feine Hervorhebung der besonderen Kampfart und der eingetretenen speciellen Umstände des Sieges nämlich, wovon uns wenigstens ein paar Beispiele ausdrücklich angeführt werden, welche uns in Verbindung mit dem an sich Natürlichen zum allgemeinen Schlusse berechtigen. Wären porträtähnliche Bilder gestattet gewesen, so hätte die bildende Kunst leicht in die Ge-

fahr gerathen können, sich mit dieser Porträtähnlichkeit genügen zu lassen, und so in Oberflächlichkeit zu versinken. Auf der anderen Seite wurde ihr durch die angedeutete Eigenthümlichkeit der Ehrenstatuen ein neues und weites Feld der Darstellungen eröffnet, dasjenige nicht individueller, sondern mehr genreartiger Athletenbilder nämlich, von denen einige, wie der myronische Diskobol, zu den bedeutendsten Werken der antiken Plastik überhaupt gehören. In diese Reihe zählen wir denn auch die drei in unserem Museum bewahrten Athletendarstellungen, in denen individuelle Ehrenstatuen zu erkennen wir auf keine Weise berechtigt sind. —

[No. 38.] **№ 236. Ruhig stehender Diskoswerfer.** [C. I. F. 5.]

[Im Vatican, Mus. Pio-Clem. III. 26, Beschreib. Rom's II. 2. S. 241, No. 9, eine Zeit lang in Paris, Mus. des Ant. II. 17.]

Dazu

[No. 99.] **№ 236 a. Derselbe** [C. Bank 1.]
in verkleinerter Copie.

Die mehrfachen Wiederholungen dieser vortrefflichen Statue (s. Müller's Handb. §. 423. 3.), welche auf ein bedeutendes Original schliessen lassen, haben die Vermuthung angeregt, dieselbe sei nach Naukydes in der 95. Ol., eine Vermuthung, die jedoch völlig unerweislich ist, da uns nicht allein jede Beschreibung des Diskobolos des Naukydes, sondern sogar jede nähere Bezeichnung der Situation fehlt, in welcher er sich befunden hat. Die Situation unserer Statue zu verstehen ist nicht ganz leicht; am besten vermittelt die Vergleichung zweier in Inghirami's Vasi fittili I. 82. u. 85. abgebildeter Vasenbilder und eine Erinnerung an die Stellungen, welche wir bei unserem Kegelschieben, das einigermassen mit dem antiken Diskoswurf Aehnlichkeit hat, zu beobachten Gelegenheit haben. Wie es bei uns gilt, eine mehr oder weniger schwere hölzerne Kugel kräftig auf ein bestimmtes Ziel zu schleudern, so war die Aufgabe des Diskoswurfes eine schwere metallene oder steinerne Scheibe eben so oder ähnlich zu werfen, freilich nicht am Boden hin, sondern durch die Luft, wodurch die Bewegungen des Wurfes modificirt werden. Gewöhnlich wird unser Diskobol als solcher

bezeichnet, der den Raum, den sein Diskos durchfliegen soll, mit den Augen durchmisst; wie mir scheint mit Unrecht; denn der Blick des Mannes ist keineswegs auf ein irgendwie entferntes Ziel, sondern wenige Schritte weit auf den Boden gerichtet. Müller sagt viel allgemeiner, er schicke sich zum Wurfe an, was nicht unrichtig, aber auch nicht präcis ist. Denken wir an unsere Kegelbahnen, so werden wir es oft bemerkt haben, dass ein Spieler die Kugel schon ergriffen hat und im Anstande steht, während die letzten Kegel noch aufgestellt werden. Um da nun den rechten Arm nicht zu ermüden, nimmt man die Kugel in die Linke, während die Rechte mehr oder weniger gehoben ist, um die Kugel zu empfangen und fortzuschleudern. Steht der Spieler bereit zum Abwurf, so werden wir finden, dass er den rechten Fuss fest vorgestellt hat; im Augenblick, wo die rechte Hand die Kugel empfängt, tritt der linke Fuss vor, dann holt die rechte Hand nach hinten aus, und entsendet die Kugel mit dem so gewonnenen doppelten Schwunge des Armes und des um seine Achse halb gedrehten Körper's. Das ist mutatis mutandis und in erhöhter Darstellung die Situation unseres Diskobol. Er erwartet in sich den günstigsten Augenblick zum Wurfe, den Diskos hat er in der Linken, der linke Fuss ist elastisch zurück, der rechte fest und angestemmt vorgesetzt, er wird seinen Platz nicht verändern während der linke vortreten wird im Augenblick, wo der Diskos von der linken in die rechte Hand übergeht. Den rechten Arm hat der Diskobol erhoben, gleichsam als wolle er die Spannung in den Muskeln des Arm's, welche die Wurfscheibe fortschleudern und der Finger, welche sie halten sollen, prüfen. Der Blick ist auf den Boden gerichtet, weil der Athlet den günstigsten Augenblick abwartet und gleichsam in sich erlauschen will; ein Hinausblicken auf's Ziel würde die Einheit des Motiv's zerreissen. Aehnliche Momente, jedoch mit einem kleinen Fortschritt der Handlung, drücken die erwähnten Vasenbilder aus. Ueber die Vortrefflichkeit der robusten und elastischen Körperbildung ist es nicht nöthig Einzelnes zu sagen, wohl aber verdient hervorgehoben zu werden, dass, trotz des ganz ruhigen Standes der Statue, doch der demnächst erfolgende Uebergang zu lebhafter Bewegung in derselben angedeutet, also der Moment gewählt ist, welcher das intensivste künstlerische Interesse enthält. —

[No. 14.] **№ 237. Die Ringer.** [C. Mitte, Po. 11.]

[In Florenz, Galeria di Firenze, Statue III. 121, 122, Maffei, Raccolta 29; mit den Niobiden zusammen gefunden, s. Wagner, über d. Gruppe der Niobe, Kunstblatt 1830, S. 206, 219, und zu ihr gerechnet, wogegen mit Recht Meyer, Kunstgesch. II. 126 f. entscheidet. Die Köpfe sind ergänzt und gleichen Niobiden.]

Zuerst sei erwähnt, dass man mit grossem Unrecht ein Symplegma ganz anderer, nämlich erotischer Art von Kephisodotos, Praxiteles' Sohne, in dieser Gruppe zu erkennen geglaubt hat, von dem Plinius XXXVI. 4. 6 berichtet. Den Irrthum beseitigt Welcker, Alte Denkmäler I. S. 317 ff. durch Erörterung der Gruppe des Kephisodotos. Dann sei auch das als Irrthum bezeichnet, dass man die Gruppe zu der Niobe gerechnet hat, weil es in den Berichten der Alten heisst, dass einige Söhne der Niobe in der Palästra getödtet worden seien. Aber nicht allein müssen wir uns einen Uebungsringkampf unter Brüdern anders vorstellen, als in dieser Heftigkeit, sondern wir müssen auf's Schärfste betonen, dass in der Niobidengruppe für eine solche Darstellung kein Ort war; denn diese Gruppe würde die Einheit des Motiv's in der ganzen grossen Composition nicht nur gestört, sondern aufgehoben haben. In Bezug auf die dargestellte Kampfart sei dann bemerkt, dass es zweierlei Arten des Ringen's gab, die ὀρθὴ πάλη das Afrechtringen, bei dem es galt, den Gegner durch verschiedene Mittel auf den Boden niederzuwerfen, womit der Kampf entschieden war, und die ἀνακλινοπάλη oder ἀλίνδησις, bei der der Kampf noch fortgesetzt wurde, nachdem beide Ringer am Boden lagen, und der Sieg erst dann entschieden war, wenn es dem Einen gelang, den Andern so unter sich festzuhalten, dass er sich nicht mehr erheben und bewegen konnte. Letzteres ist hier dargestellt, und mit grosser Kühnheit ist die Verschlingung der Glieder gearbeitet, die Weise zur Anschauung gebracht, wie der oben liegende Ringer jede Bewegung seines Gegner's zu hemmen und zu paralysiren sich bestrebt, während dieser bemüht ist, mit dem letzten Aufwand der Kräfte sich von dem Siegenden los zu machen. —

Wir schliessen mit einem friedlicheren und geistig bedeutenderen Bilde;

[No. 36.] **№ 238. Betender Knabe.** [C. I. Pf. 5.]

[Erzstatue im Museum zu Berlin, vergl. Levezow, De juvenis adorantis signo 1808, Mus. Franç. IV. 4. 12, Bouillon, Mus. des Ant. II. 19. Vgl. noch besonders Welcker's Noten.]

Levezow wollte die Statue auf Kalamis zurückführen, der für Akragas Knaben in betender Stellung machte; dies lehnt Visconti ab mit der richtigen Bemerkung, dass Kalamis' Stil härter zu denken sei; er selbst erkennt eine Statue von Bedas, Lysippos' Zeitgenossen, und zwar das Original, wozu Welcker bemerkt, dass nicht oft genug bei solchen Vermuthungen erwogen wird, wie unermesslich reich an Kunst und trefflichen Künstlern Griechenland gewesen ist. Auch wir verzichten darauf, die Statue auf einen bestimmten Künstler zurückzuführen, obgleich wir sie als eines der köstlichsten Werke des Alterthum's anerkennen. Was die Situation des Bildes anlangt, wird allgemein anerkannt, dass der Knabe bete, und dies steht auch unzweifelhaft fest, da wir wissen, dass der Betende die Hände ausgebreitet nach dem Orte erhob, wo er die Gottheit anwesend dachte, also in der Regel gen Himmel (*χειραρσία*, vergl. Hermann, Gottesdienstl. Alterthümer §. 21. Anm. 10.). Sehr anmuthend ist der Zusatz Visconti's, dass der Betende ein Sieger in irgend einem der für Knaben bestimmten Kampfspiele sei, wie wir auf einem bei Müller, D. a. K. II. 1. 9. abgebildeten Relief mit der Inschrift: *Μάνθεος Αἴθου εὐχαριστεῖ Διῒ ἐπὶ νίκῃ πεντάθλου παιδῶν* ganz Aehnliches wiederfinden. Die freudige Andacht eines solchen Gebetes spiegelt sich auf dem lieblichen Antlitz, während die knabenhaften Formen des Körper's, welche ich als einen Gegensatz zu denen des Satyrknaben gegenüber schon früher verglichen habe, bereits den Erfolg der palästrischen Uebungen in einer Straffheit und Elastizität der Linien und Flächen zeigen, welche grosse Gewandheit und Tüchtigkeit für die Mannesjahre des Knaben verheisst, eine Tüchtigkeit, welche der heilige Ernst des Betenden auch für das geistige Wesen desselben verheist.

4. Genrebilder.

Die eigentlichen Genrebilder, deren mehr als ein bedeutender Künstler geschaffen hat, wählten die Alten zum Theil aus mythologischem Gebiete, namentlich aus dem Kreise des Dionysischen Thiasos, zum Theil aus dem Gebiete des täglichen Leben's, wie wir. Zu diesen letzteren bilden die eben betrachteten Athletenbilder den Uebergang, oder sie sind vielmehr selbst eine bestimmte Classe derselben. Eine andere Classe haben wir in drei anmuthigen Werken vor uns, welche, aus dem Kreise naïver Unschuld herausgegriffen, dieselbe eben so naïv und ohne Anspruch in voller und frischer Natürlichkeit wiedergeben. Da diese Gegenstände sich selbst erklären, können wir sie mit wenigen Bemerkungen der eigenen Betrachtung eines Jeden überlassen.

[No. 39.] **№ 239. Dornauszieher.** [C. Bank 2.]

[Erzstatue im Capitol, Maffei, Raccolta 23, Mus. Franç. III. 21 und sonst mehrfach abgebildet und in mehren Wiederholungen in Marmor in verschiedenen Sammlungen vorhanden.]

Die Situation erklärt sich ganz von selbst, der Knabe hat sich einen Dorn in den nackten Fuss getreten, den er jetzt, auf einem Stein im Felde sitzend mit grösster Behutsamkeit auszuziehen bemüht ist. Welcker rühmt an der Statue: „hohe Wahrheit in der Bewegung, im Charakter des Alter's, in den Formen; eine Einfachheit und Reinheit, welche der besten Kunstzeit werth ist; bewundrungswerth der Ausdruck von Aufmerksamkeit im Gesicht.“ —

[No. 81.] **№ 240. Astragalenspielerin.** [daselbst.]

[In Berlin, Gerhard, Berl. ant. Bildw. No. 59, Levezow in Böttiger's Amalthea II. 366, abgeb. im Mus. des Ant. II. 36.]

Polykleitos hatte Astragalizonten, Knaben als Knöchelspieler gemacht, die Plinius unter dem Vorzüglichsten der alten Kunst nennt. Hier haben wir ein Mädchen mit dem namentlich auch am Rheine bekannten Spiel beschäftigt, eine Astragalizusa mit Sprungbeinchen anstatt der Fangsteine, die auch unsere Kinder verwenden. Der Ausdruck der naïven Fröhlichkeit ist unübertrefflich, die Formen des Körper's und das Gewand sind mit

grösster Feinheit gearbeitet. Mit Recht sagt Welcker, dass Werke wie das Mädchen, der Dornauszieher und der gleich zu betrachtende Knabe mit der Gans, schon seit der blühendsten Zeit der griechischen Kunst den Geist der Idylle athmen. —

[No. 40.] **№ 241. Knäbchen mit der Gans.** [daselbst.]

[Im capitolinischen Museum, Nibby Mus. Capitol. et dell' Ercole tav. 7, Mus. des Ant. II. 30. 1, Morghen, principj del disegno 10, Mus. Franç. 22.]

Von Boëthos aus dem zweiten Jahrh. v. Chr. Geb., der wohl nicht wie bei Pausan. V. 17. 1. gelesen wird *Καρχηδόνιος*, sondern nach Müller's Emendation (Wiener Jahrbb. 39. S. 149.) *Χαλκηδόνιος* war, führt Plin. 34, 84 an: infantem eximie anserem strangulantem. Es kann kaum bezweifelt werden, dass die vor uns stehende, in mehren Wiederholungen vorhandene Gruppe nach diesem Original gemacht ist, und ich würde sie in der kunstgeschichtlichen Reihe angeführt haben, wenn sie dort nicht zu sehr vereinzelt gestanden haben würde. Auch diese Situation ist von selbst verständlich; der prächtige, derbe Junge hat die Gans gefasst, und sucht die sich loszuringen Bemühte festzuhalten, wobei die kindliche Kraft in allen Gliedern zur Geltung kommt. Vollendetere Kinderformen hat weder alte noch neue Kunst geschaffen, und das Gesicht des Knaben ist ganz Eifer und Leben. —

Zum Schluss sei hier genannt:

[No. 77 b.] **№ 242. Weibliche Statue,** [C. I. F. 6.]

welche einen geschnittenen Stein in der Hand hält, ohne ihn jedoch zu betrachten. Es scheint ein genreartig behandeltes Porträt zu sein, dessen Aufbewahrungsort mir nicht bekannt ist. Die Behandlung des Gewandes verdient Anerkennung, der Kopf sieht modern aus.

Anhang.

Als letzte Abtheilung unserer Betrachtungen behandeln wir

die Reliefe.

Ein kurzes Wort über das Wesen und die Gesetze der Reliefsculptur und ihrer Composition wird hier nicht unpassend voranstehen. Die Reliefsculptur ist bekanntlich diejenige, welche

mehr oder weniger hoch erhobene Figuren (Flach-, Halb-, Hochrelief) auf einer Fläche darstellt, während jede solche Fläche entweder in sich oder in ihrem Zusammenhang mit einem grösseren (architektonischen) Ganzen einen bestimmt umgrenzten Raum bildet. Hieraus folgt für die Reliefcomposition dreierlei: erstens dass sie die ebene Fläche als den gemeinsamen Grund ihrer Figuren festhalten muss, was in der Blüthezeit der griechischen Plastik mit solcher Strenge eingehalten wird, dass nicht allein von einer dem Wesen des Relief's widersprechenden Tiefenperspective nicht die Rede ist, sondern dass in den Figuren selbst die obere, in den Zwischenräumen weggemeisselte Fläche des Materials, eingehalten wird, so, dass kein Theil der Figuren über diese obere Fläche hinausragt. Eine Tiefenperspective, wie sie moderne Reliefe oftmals zeigen, ist aber aus dem Grunde eine Unmöglichkeit, weil dieselbe nicht allein die Linear-, sondern auch gleichmässig die Luftperspective bedingt; diese rechnet aber nur die Malerei, die durch Licht und Schatten den Schein der Körper in der Fläche hervorbringt, zu ihren Darstellungsmitteln, während im Relief die linearperspectivisch verkleinerten Figuren, welche entfernt scheinen sollen, thatsächlich eben so nahe erscheinen, wie die in den Vordergrund gestellten, welche sich von der Fläche des Reliefs lösen, folglich mit dem ganzen Werke nicht mehr verbunden erscheinen. Zweitens folgt aus den vorangestellten Sätzen, dass die Reliefcomposition die Aufgabe hat, den Raum der Fläche, auf der sie bildet, durch sich selbst zu erfüllen und in sich darzustellen, wie überhaupt jedes wahre Kunstwerk in sich die Dimensionen des Raumes, in welchem hinein dasselbe componirt ist, darzustellen hat. Drittens endlich folgt, dass das Relief die gemeinsame Fläche seiner Figuren als solche zur Anschauung bringen muss, damit die Figuren sich von derselben absetzen, und dass daher eine Ueberfüllung des Raumes mit Figuren eben so sehr gegen die Gesetze der Reliefcomposition verstösst, wie eine Nichterfüllung derselben. Nach diesem Gesetzesmassstab sind nun die Reliefcompositionen zu beurteilen, die wir früher betrachtet haben, und die die wir jetzt betrachten werden; das strenge Einhalten des Gesetzes bezeichnet die Blüthezeit der Kunst, das Vernachlässigen eines seiner Sätze oder mehrer derselben das Sinken und den Verfall der Kunst. —

Die Reliefe bringen wir am besten nach folgenden Kategorien zur Uebersicht: 1. architektonische (oben besprochen), 2. Altäre nebst Candelabern, 3. Sarkophage, 4. Vasen, 5. lose Reliefplatten, bei denen wir nach den Gegenständen unterscheiden: a) mythologische, b) sepulcrale, c) sonstige des menschlichen Leben's. Zum Schluss behandeln wir Masken und Arabesken und sonstige Zierrathe. —

Altar- und Candelaberreliefe.

Von ganzen Altären besitzen wir folgende. Weitaus der bedeutendste ist:

[No. 314 b.] № 243. Ara des Kleomenes mit der Opferung der Iphigeneia. Die einschlägigen Kunstdarstellungen der Opferung Iphigeneia's habe ich in meiner Gallerie her. Bildww. I. S. 314 ff. zusammengestellt; unter ihnen nimmt dies um den runden Altar umlaufende Relief einen sehr bedeutenden Platz ein. Der Moment der Darstellung ist nicht die Opferung selbst, sondern der vorhergehende, die Weihung zu derselben durch Abschneiden einer Locke, nach der bekannten Sitte, dem Opferthier das Stirnhaar abzuschneiden und dies in die Flammen des Altar's zu werfen (κατάρχεσθαι). Iphigeneia steht im langen Chiton und Schleier mit schmerzlicher aber ruhiger Fassung mit dem bezeichnenden Gestus der nachdenklichen Trauer die rechte Hand von der linken unterstützt an's Kinn erhoben, von einem jungen Manne zart von hinten unterstützt, vor dem Priester Kalchas, der, im aufgeschürzten Gewande, mit einem Schwerdte der Jungfrau eine der langen Locken an der Stirn abschneidet. Mit Recht preis't Otto Jahn (archäol. Beiträge S. 383.) die Gruppe dieser drei Personen, namentlich aber auch die zarte Intention des Künstler's, die in diesem ohne Weichheit innig theilnehmenden Jüngling dem ernsten Priester gegenüber liegt, als eine der schönsten und reinsten Offenbarungen des Geistes griechischer Kunst, aber mit Unrecht giebt er Panofka (Bilder ant. Leben's 13. 1.) zu, dass dieser Jüngling Achilleus genannt werden könne. Achilleus, mit dem angeblich verlobt zu werden Iphigeneia in das Lager gelockt worden war, müsste denn doch ganz anders charakterisirt sein; dass der Held bei Euripides die Opferung geschehen lässt, streift schon an die

Grenze dessen, was wir bei Achilleus' edlem und heftigem Charakter als möglich zugeben können, dass er sie selbst, und zwar so, wie hier, zum Altar führe, liegt weit jenseit dieser Grenze. Die scheinbaren Buchstaben ΛΑ ΟC neben dem Jünglinge sind freilich lange als sinnloses Gekritzel anerkannt, nichtsdestoweniger erkenne ich in demselben nur einen Vertreter des Heeres und Volkes, und grade darin, dass sich in diesem so viel zarte und innige Theilnahme an dem furchtbaren Schicksal der Jungfrau offenbart, liegt unendlich viel mehr sinniger Ausdruck der Rührung, des eigentlich Tragischen, als wenn dieser Jüngling ein namhaft zu machender der näher interessirten Hauptheiden wäre. Hinter Kalchas steht ein ihm ministrirender Jüngling mit einer Fruchtschale, andererseits neben der berühmten Platane von Aulis (Il. II. 307.) Agamemnon abgewendet, mit verhülltem Haupt nach der Erfindung des Timanthes, des Vater's Schmerz zu verbergen und errathen zu lassen, über welche vergl. meine Gallerie a. a. O. S. 314 ff. — Die Höhlung oben in der Ara diente zum Einsetzen des schweren Opferbecken's. Der Name des Künstler's: ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ scheint erst später zugesetzt, da die Brüche des abgestossenen Randes die Buchstaben nicht verletzt haben. —

Anmerkung. Die Ara [bei uns aufgestellt B. r. Po. 4.] befindet sich in Florenz und ist nach einer unrichtigen Erklärung Lanzi's (real. gal. di Firenze p. 166 f. auf Alkestis) zuerst von Uhden in den Schriften der berl. Akad. v. 1812. S. 74 f. richtig erklärt; abgeb. das. und bei Rochette, Mon. inéd. 20. 1. Vergl. noch Welcker, Trilogie S. 412 f., Feuerbach, Vatican. Apollon S. 374, Jahn und Panofka a. a. O. — Eine andere angebliche Darstellung der Opferung der Iphigeneia s. unter No. 268. bei den Vasen. —

[No. 347 u. 314 f.] № 244 a. b. Capitolinische Ara, zwei Seiten. Auf der schmaleren Seite Rhea, welche Kronos den Stein statt des neugeborenen Zeus zum Verschlingen darbietet; auf der breiteren Zeus thronend auf einem Felsen als König des Olympos von den Göttern anerkannt und umgeben; eine überfüllte Composition. Die beiden anderen Seiten beziehen sich auf den neugeborenen Zeus. —

Anmerk. [244 a. D. Eingw. l. 244 b. C. Wand über Bank 4.] Foggini Mus. Capitol. IV. 5—8, Ré, Mus. Capit. Atrio tav. 3—6, Guignaut, Rel. de l'ant. pl. 62 u. 63, Millin, Gal. myth. pl. 3 u. 5, Creuzer's Bilderheft zur Symbolik Taf. 38, 6. —

[No. 314 c.] № 245. Zeusara, dreiseitig. Auf der einen Seite der Adler auf der Weltkugel sitzend, auf der anderen der Blitz, auf der dritten der dodonäische Eichenkranz und ein Scepter, jeder dieser Gegenstände auf gleicher Unterlage.

Anmerk. [B. Bank 5.] In der Marcusbibliothek in Venedig, unedirt. —

[No. 360.] № 246. Bakchische Ara, ebenfalls dreiseitig; auf der ersten Silen mit der mystischen Cista in der einen, dem Thyrsos in der anderen Hand, auf der zweiten ein Satyr mit der Doppelflöte im Tanz, auf der dritten eine nackte Bakchantin als Auletris. — Anmerk. [B. Bank 5.]

[No. 314 d.] № 247. Bakchische Ara, ebenso mit Widderköpfen an den Ecken und Sphinxen als Füssen. „1. Ein Satyr legt gebückt auf einen bekränzten, unter einem Baum stehenden Altar eine Gabe. 2. Silen bringt Opfer hinzu, einen ländlichen Schaff (σκάφη) auf der Linken, eine Kanne in der Rechten. 3. Ein Satyr in ein Bocksfell eingeschlagen, spielt vor einem Tische sitzend, woran ein Wassergefäss und ein Thyrsos stehn, mit einem jungen Bock.“ [W.] Anmerk. [B. Bank 5.]

[No. 314 e.] № 248. Bakchische Ara, grösser, vierseitig. „Die breiteren Seiten enthalten 1. Dionysos zum Trinken gelagert, mit Becher und Thyrsos, eine Nymphe zu seinen Füssen sitzend hält eine schmale und hohe Laute, sie nimmt die Stelle der bei Gelagen üblichen Auletris ein. Auf dem Grunde ist eine Stele sichtbar, auf der eine Vase steht und voran eine Maske auf einen Täfelchen im Relief gebildet ist. 2. Trinkgelage von zwei Satyrn, von denen der eine den Becher hält, der andere eine nackte Nymphe an sich reisst. Eine Löwenhaut über Felsen ausgebreitet bildet hier wie dort das Lager. An den beiden schmalen Seiten ist: 3. eine Nymphe die Laute spielend und ein Satyr, der still bescheiden zuhörend sich auf ihre Schulter lehnt, und 4. ein Satyr eine Nymphe küssend. Offenbar ist zwischen diesen beiden Seiten, sowie zwischen den beiden anderen, ein Contrast des Anständigen und der Ausgelassenheit beabsichtigt.“ [W.]

Anmerk. [B. r. Po. 1.] Aus der Marcusbibliothek in Venedig.

[No. 314 g. h.] № 249 a. b. Altarreliefplatte in zwei Abgüssen. „Apollon mit der Laute stehend, Pallas sitzend, Zeus, unter dessen Stuhl der Adler, ebenfalls, zwischen ihm und Pallas in kleiner Figur Nike; von einer sehr weiten, nicht hohen runden Ara oder vielleicht Brunnenmündung oder Untersatz, unbekannt wo; dieselben Götter Mus. Pio. Clem. V. 2.“ [W.]

Anmerk. [B. Bank 3.]

[No. 395—98.] № 250. Die Ara des Ti. Claud. Faventinus, genannt die Ara Casali. Die Vorderseite enthält unter dem Eichenkranz, in dem die Inschrift: TI. CLAVDIVS. FAVENTINVS. D. D. steht, die Buhlschaft des Ares mit Aphrodite, welche beide eben von Hephaistos' Fesseln umstrickt sind, während dieser links in der Ecke über dem Kranz, ihm entsprechend rechts der Alles sehende Helios erscheint. Die Nebenseiten enthalten troische Scenen; rechts oben Urteil des Paris, in der Mitte Zweikampf, ungewiss welcher, die Deutungen auf Aias und Hektor, Automedon und Hektor, Achilleus und Kyknos, Achilleus und Telephos passen nicht; unten Achilleus zu Wagen gegen Hektor anfahrend. Links oben Hektor's Schleifung, in der Mitte und unten Vorbereitungen zu einem Opferzuge. Die Hinterseite enthält römische Scenen in 4 Feldern über einander, a. Mars und Rhea Sylvia, b. die Mutter mit den Zwillingen Romulus und Remus, c. die Findung der Kinder, d. deren Säugung durch die Wölfin. Troisches und Römisches verbunden wie auf der Tabula Iliaca mit Troia's Zerstörung Aineia's Auswanderung nach Hesperien. — Stil der späten Verfallzeit. —

Anmerk. [B. r. Po. 3.] In Villa Casali in Rom. Abbildungen und Erklärungen: Admiranda Romae tab. 1 ff., Montfaucon, Ant. expl. cet. I. 47, Suppl. IV. 36, Orlando, raggionamento ropra l'ara Casali Roma 1772 und neuerdings Wieseler, die Ara Casali, Göttingen 1844. — Unter No. 399 ist noch ein Abguss der rechten Schmalseite im Museum.

[No. 400.] № 251. Ara des Augustus, eine Seite: das Mutterschwein von Lanuvium, daneben ein Baum, Aeneas und die Sibylle von Cumä, die Rolle mit den Schicksalen Rom's enthüllend.

Anmerk. [D. Hptw.] Im Cortile di Belvedere; Gerhard, Beschreib. Rom's II. 2. S. 141. No. 55, die ganze Ara gestochen und erklärt in R. Rochette's Mon. inéd. pl. 69. p. 389—92.

Die folgenden Reliefe sind von Candelabern.

[No. 341—45.] № 252 a—c. Fünf Seitenflächen von zwei dreiseitigen Candelaberfüssen im Vatican. A. Zeus, Here und Hermes, B. Ares, Aphrodite und, bei uns fehlend, Athene. Zierlicher ganz leise archaisirender Stil. —

Anm. [C. Seitenwand über Bank. 1.] Mus. Pio-Clem. IV. 2, 3, 4, 7, 8. Gerhard, Beschreibung Rom's II. 2. S. 178 ff.

[No. 357—59.] № 253 a—c. Drei Seitenflächen von einem dreiseitigen Candelaberfuss im Capitol; a) Satyr mit dem Pantherfell um den Arm, herabblickend auf den Tiger neben ihm; b) Bakchantin mit dem Tympanon; c) Satyr flöteblasend. Mehrfach wiederholte Figuren. Anm. [daselbst.]

Sarkophagreliefe.

Die antiken Sarkophagreliefe, ein Schatz der reichsten und interessantesten Compositionen oft in den herrlichsten Gestalten, gehören wie die überwiegende Sitte des Begraben's oder Beisetzen's der Todten den späteren Kunstzeiten an. Die auf denselben dargestellten Gegenstände können wir ihrer inneren Bedeutung nach in folgende 3 Hauptklassen trennen: 1) Erinnerungen an den Vergang und die Hinfälligkeit des Lebens, dargestellt in meistens heroischen Schlacht- und Mordscenen oder Verwandtem, das Niederlage, Gewalt und Trauer enthält. 2) Im Gegensatze: heitere Ansicht des Todes, die zu geläutertem Leben führt, untermischt mit mystischen Verheissungen einer erhöhten Existenz, dargestellt in frischen Scenen des Lebens meistens aus bakchischem Kreise oder, wo das mystische Element eintritt, aus dem Kreise der Demeter, Eros und Psyche, und in anderem Sinne, als dem eben erwähnten, des Dionysos. 3) Verherrlichung des Todten, vermittelt durch vorbildliche Scenen des Heroenthums oder auch durch Musen, Genien und Aehnliches.

In die erste Gattung von Darstellungen gehören folgende Sarkophagreliefe:

[No. 322 b.] № 254. Der mediceische Sarkophag mit dem Raube der Leukippiden Hilaeira und Phoibe durch die Dioskuren; obwohl die Mädchen zur Vermählung mit den Jünglingen

entführt werden, gehört die Vorstellung doch in sofern in die von uns aufgestellte Classe, als sie eine gewaltsame Entführung zu neuer Bestimmung und als sie dabei Kampf und Widerstand enthält. Die Schmalseiten enthalten die Vermählung der geraubten Bräute.

Anm. [B. Bank 4.] Aus Villa Medicis, abgeb. bei Winckelmann, Mon. ined. No. 61, jedoch nur die Vorderseite; ein vaticanisches Exemplar Mus. Pio-Clem. IV. 44. u. tav. d'agg. B. II. No. 556. stimmt sehr, doch nicht ganz überein.

Viel entschiedener gehört in die bezeichnete Gattung.

[No. 321.] № 255. Wiener Amazonensarkophag. Unter den zahlreichen Amazonenkämpfen nimmt dies auf den beiden Langseiten des Sarkophag's ungefähr gleich wiederholte Relief eine der hervorragendsten Stellen ein, und mit Recht schreibt Welcker: „die Vortrefflichkeit der Ausführung ist einer Composition würdig, welche in so schönen symmetrischen Verhältnissen eine so grosse Mannigfaltigkeit umfasst und in so engen Schranken des Raum's so viel That und Leben einschliesst. Auf allen Punkten zeigt sich der Charakter der Einfalt und Gediegenheit; Anmuth ist über das Schaurige verbreitet, ohne dass das Gefällige der Kraft Abbruch thut. Das Uebergewand mit pelzgefütterten Aermeln, das einige dieser Heldinen des Skythenlandes angehängt tragen, ungefähr nach der Weise unserer Hussaren, kommt in anderen ähnlichen Bildern nicht vor, obwohl sie Medea hat in dem Relief Amalthea I. 161. und Anchises in dem (unten anzuführenden) Erzrund von Paramythia.“ Der erste Kämpfer links vergegenwärtigt ungefähr die Situation und Stellung des Heros Borghese, nur dass er mehr zurückweicht anstatt vorzudringen. —

Anm. [B. Bank 3.] Der Sarkophag soll von Don Juan nach der Schlacht von Lepanto nach Wien geführt und unter den Ruinen Sparta's gefunden sein; nach Anderen stammt er aus Ephesos, was wegen des erwähnten Kämpfer's nicht ohne Interesse wäre. Abgeb. bei kurzem Aufenthalt in Paris bei Bouillon, Mus. des Ant. II. 93, auch in Moses' Coll. of. anc. vases pl. 133.

[No. 322 d.] № 256. Bruchstück einer Sarkophagseite mit dem Untergange der Niobiden, die schönste in Relief erhaltene Darstellung der Katastrophe. Am rechten Ende Artemis im Be-

griff einen Pfeil auf einen fliehenden Niobiden abzuschiessen, der neben der Leiche eines Bruder's dahineilt.

Anm. [B. über Bank 4.] In Villa Albani, bei Zoëga, Bassirilievi tav. 104. Andere Reliefdarstellungen des Unterganges der Niobiden s. bei Müller, Handb. §. 417. S. 720 f. —

[No. 322 e.] № 257. Bruchstück einer ähnlichen Darstellung, eine Tochter der Niobe in Schrecken und Entsetzen fliehend.

Anm. [das.] Aehnlich einer Figur an einer Querseite des Sarkophag's im Mus. Pio-Clem. IV. tav. 17 a.

[No. 322 f.] № 258. Orestes im Anfalle des Wahnsinn's ohnmächtig zusammensinkend, von hinten durch Pylades aufgefangen und unterstützt; Bruchstück eines Sarkophag's und eine Vorstellung, welche in mehren ganz erhaltenen Sarkophagreliefen ganz gleich oder ähnlich wiederkehrt, s. meine Gallerie her. Bildww. I. S. 724 ff. No. 71, 72, 73.

Anm. [daselbst.] Aus dem Palast Rondanini, seit 1843 im neuen lateranensischen Museum aufgestellt, abgeb. in Winckelmann's Mon. ined. 150.

Der Kategorie von Sarkophagreliefen, von der wir reden, nicht ganz fremd, ist, da in demselben durch die Darstellung des Schlafes ein freundliches Bild des Todes gegeben wird,

[No. 322 c.] № 259. Endymion im Schosse des Schlafgottes von Selene besucht, welche mit vorsichtig leisem Schritt zu dem schönen Schläfer herantritt, während ihr Wagen hinter ihr hält.

Anm. [D. Hauptw.] Im capitolin. Museum, Foggini Mus. Capit. IV. 24, Hirt's mythol. Bilderbuch Taf. V. 8. Andere verwandte Darstellungen b. Müller, Handb. §. 400. 2.

Die zweite Gattung von Sarkophagreliefen wird für uns vertreten durch:

[No. 323.] № 260, die Vorderseite eines kleinen Sarkophag's mit der Pflege des Dionysoskindes, der Pflanzung der Rebe und den Askolien. Rechts die Pflege und Waschung des Dionysoskindes durch die nysäischen Nymphen; in der Mitte giebt ein älterer Silen einem Satyrbuben Schläge, wohl weil er bei dem Sprung auf den Schlauch, der daneben liegt, ungeschickt oder eigensinnig gewesen, links steht der Knabe Diony-

sos auf einer Erhöhung und hält mit der einen Hand einen Baumstamm, welcher die Rebe freilich nicht wohl ausdrückt, indessen Silen und Satyr und zwei Nymphen den jungen Gott umgeben, der hier zuerst seine schöpferische Kraft kundmacht.

Anm. [D. Hauptw.] Im capitolin. Museum, Foggini Mus. Capitol. IV. 60, Beschreibung Rom's III. 1. S. 170. No. 48.

Die dritte Art der Sarkophagreliefvorstellungen endlich finden wir in:

[No. 322.] № 361, einem Sarkophag mit den neun Musen an der Vorderseite, Homer und einer Muse auf der einen, Sokrates und einer anderen Muse auf der zweiten Schmalseite. Es ist kaum zu bezweifeln, dass der in diesem Sarkophag Beigesetzte als Philosoph und Dichter durch die beiden grossen Vorbilder auf den Schmalseiten seines Sarges bezeichnet werden sollte; die Musen der Vorderseite drücken wohl nur die Verherrlichung des Todten aus, da sie sich auch auf solchen Sarkophagen finden, denen jede Hindeutung auf dichterische Bestrebungen des Verstorbenen fehlt.

Anm. [B. Bank 2.] Im capitolin. Museum, Ré, Mus. Capit. II. Sala del vaso tab. 8—10, Bouillon, Mus. des Ant. II. 77 a. b., Clarac, Mus. des sculpt. pl. 208, Déscript. du Mus. du L. No. 307. Andere Musensarkophage bei Müller, Handb. §. 393. 2. S. 631. —

Der Vollständigkeit wegen notiren wir hier noch:

[No. 324.] № 262, ein einzelner Sarkophagfuss mit einem Greifenkopf ornamentirt aus der Humboldt'schen Sammlung in Tegel.

Vasen.

Auf Marmorvasen finden wir theils Reliefdarstellungen mythischer Personen und Begebenheiten, theils Verzierungen im Geiste der Arabeske und des blossen Ornament's. Wir trennen beide Classen und beginnen mit den eine Begebenheit oder Figurencombination mythischen Gehaltes darstellenden Reliefvasen.

[No. 315.] № 263. Vase von Sosibios von Athen, wie an dem Fusse des Altar's auf der einen Seite geschrieben ist. Die Form ist der der hochgehenkelten Amphora, welche ganz ähnlich nicht wenige bemalte Thongefässe zeigen. „Die Masken

an den Henkeln beziehen sich auf Bakchosdienst, sowie die Gänseköpfe auf Bakchos als Gott des Wasser's, der fast allem Lebendigen Nahrung giebt. Die Figuren auf beiden Seiten des brennenden Altar's sind: Artemis mit Bogen und Reh, Apollon mit der Laute, Hermes, Satyrn und Bakchanten. Apollondienst und das Bakchische erscheinen also in Vereinigung und Verbindung, [wie Apollon und Dionysos im Cultus verbunden vorkommen]. Visconti hatte die seltsame Ansicht, dass Bakchanten in fremde Götter verkleidet seien.“ [W.]

Anm. [B. Bank 1.] Aus Villa Borghese in Paris, Mus. Napol. II, 22, Bouillon, Mus. des Ant. III. Vases et urnes pl. 8, Déscript. du Mus. du Louvre No. 332, Musée du Louvre pl. 126. —

[No. 318.] № 264. „Verkleinerte moderne Copie der borghesischen Vase mit dem sogenannten Bakchanal, Dionysos und seine tanzende Umgebung; Musik herrscht durch, daher das Ganze auf Dionysos Melpomenos bezogen worden ist.“ [W.] Auch hier eine Verbindung des Apollinischen mit Dionysischem. Die Vase hat die Form eines tiefen Krater's.

Anm. [daselbst.] Aus Villa Borghese im Louvre, Villa Borgh. II. 10, Déscript. du Mus. du L. No. 711, Bouillon, Mus. des Ant. I. 76, Clarac, M. des sculpt. pl. 131.

[No. 320.] № 265. „Uebergebung des Bakchoskindes an seine Amme [durch Hermes]; in der Hauptgruppe übereinstimmend mit der gut componirten Vase des Salpion (Müller-Wieseler XXXIV. No. 396.), in den Nebenpersonen abweichend, sowohl der Zahl, als zum Theil dem Charakter nach. Nähere Auskunft zu geben bin ich ausser Stande, vermuthe aber, dass die Arbeit modern sei, obwohl unter den Figuren keine ist, die nicht ein antikes Urbild hätte.“ [W.] Anm. [daselbst.] —

[No. 369.] № 266. „Das antike Bruchstück von einem Marmorkrater im Vatican. Zwei Satyrn heben einen grossen Stein auf einen Korb mit Trauben, indess ein Dritter die rohe Kelterarbeit mit der Doppelflöte begleitet.“ [W.]

[Anm. [B. Bank 4.] Im Vatican, unedirt, s. Gerhard, Beschreib. Rom's II. 2. S. 277. No. 24.

[No. 370 u. 371.] № 267 a. b. „Zwei Pyrrhichisten im ξιφισμός (dem Schwerdttanze) und ein Satyr zwischen ihnen.

Von einem Marmorkrater, unedirt. Ein bakchischer Schildertanz in einem vaticanischen Fragment ist edirt in Gerhard's antiken Bildwerken Taf. 106, 4." [siehe auch Müller-Wieseler 35, 412.] [W.] Unter No. 267 b. [371.] der eine Pyrrhichist desselben Werkes etwas vollständiger.

[No. 319.] № 268. Verkleinerte moderne Copie der Florentiner Vase mit der sogenannten Opferung der Iphigeneia. Hiegegen sprach sich schon Uhden in den Schriften der Berl. Akad. v. 1812. S. 80 ff. aus; eine neue Erklärung, das Gericht der achäischen Fürsten über Aias wegen des Frevel's an Kassandra bei Ilion's Einnahme nach Polygnotos' Gemälde in der Stoa poikile in Athen (Paus. X. 26. 3.), gab Jahn, archäol. Beiträge S. 390 ff., während Panofka (arch. Zeitg. 1848. Anz. S. 74*) den Moment von Theben's Einnahme erkennen mögte, wo die 7 Fürsten Manto als Kriegsgefangne von der Agora und dem Bilde der „jungfrauenbeschützenden Artemis" entführen wollen. Ich gestehe, dass mir der Verdacht der Unechtheit des ganzen Werkes stärker wird, je länger ich dasselbe betrachte. Anm. [B. Bank 1.] Abgeb. u. and. in der Gal. myth. 155. 556. —

Mit nur ornamentalen Reliefen im Sinne der Arabeske verziert sind folgende Vasen:

[No. 316.] № 269. Grosse, angeblich albanische Vase (Krater), sehr ähnlich sowohl in der Form wie in der Verzierung der berühmten Warwik-Vase. Vier bakchische Masken in einer Reihe auf jeder Seite, die obere Einfassung von Weinlaub, die Henkel aus Reben gebildet. Anm. [A. auf dem grossen Tisch.]

[No. 320 b.] № 270. „Marmorkrater aus dem Museum von Bologna, vorn und hinten eine Pansmaske auf einer Thierhaut." [W.] [B. Bank 1.]

[No. 317.] № 271. „Farnesische Vase, woran zwei Greife, ein Löwe und ein Panther zwischen Gerank." [W.] [daselbst.]

[No. 355 b. c. d. e. f.] № 272 a — e. Maskenpaare von einer grossen Marmorvase in Villa Albani.

Lose Reliefplatten.

Die folgenden, losen Reliefplatten, deren ursprüngliche Bestimmung zum grössten Theile nicht bekannt ist, ordnen wir, wie oben bereits angedeutet, nach dem Inhalt ihrer Gegenstände und beginnen mit den

mythologischen Gegenständen.

[No. 346.] № 273. Vermuthlich Kronos, Bruchstück, nur Kopf und Brust, der Kopf mit dem Mantel bedeckt und eine Hand darauf gelegt; vergl. No. 244a.

[No. 349 u. 50.] № 274 a. b. Zwei Platten, beide im eigenen Rahmen, aber die Figuren in der Darstellung zusammengehörig: Zeus thronend und Hephaistos, der ihm eben den Hammerschlag zur Entbindung von Athene gegeben hat, von ihm zurückweichend.

Anm. [D. Hauptw.] Aus der Sammlung Rondanini in der Humboldt'schen in Tegel, abgeb. in Winckelmann's Mon. ined. unter den Vignetten. —

[No. 353.] № 275. Bruchstück, Geburt des Dionysos aus dem Schenkel des Zeus durch Eileithyia. Von Zeus ist nur das eine Bein bis an das Knie erhalten, von dem Knäbchen Dionysos nur das an Eileithyia's Knie angelehnte Händchen; über Zeus der Flügel seines Adler's. Hermes, welcher den Knaben zu seinen Wärterinnen, den nysäischen Nymphen zu bringen hat, steht seines Beruf's gewärtig, aufmerksam aber verlegen über die seltsame Schau zur Seite.

Anm. [C. F. l. l.] — Zwei verwandte Vorstellungen s. bei Müller-Wieseler 34, 392 u. 394.

[No. 348.] № 276. Die drei Moiren, Klotho spinnend, Lachesis mit der Scheere, Atropos mit dem Globus und Horoskop.

Anm. [D. Hauptw.] In der Humboldt'schen Sammlung in Tegel; der obere Theil, von Rauch restaurirt, ist im Original später gefunden. Vergl. Welcker's Zeitschr. fr. a. R. Taf. III. 10. S. 197 — 233, Schinke, Leben und Tod oder die Schicksalsgöttinnen — mit dem Humboldt'schen Parzenmarmor 1825, Rochette, Mon. inéd. p. 44.

[No. 371 b.] № 277. Zwei Korybanten als Pyrrhichisten, wie sie um den neugeborenen Zeus und um den kleinen

Dionysos tanzen; in Verbindung mit Bakchischem haben wir einen solchen Waffentanz oben unter No. 267. kennen gelernt.

Anm. [D. Hptw.] Eins der 3 Paare im Mus. Pio-Clem. IV. 9. —

[No. 382.] № 278. Pallasbild und zu ihm betend zwei Hierodulen, die durch den Aufsatz eines Geflechts auf den Kopf (θαλλία, σαλία) ausgezeichnet sind.

Anm. [D. Hauptw.] Vorderstück eines Panzer's von einer Marmorstatue wahrscheinlich des Drusus, s. Annali dell' Inst. V. S. 152 f. —

[No. 347 b.] № 279. Asklepios und Hygieia.
Anm. [D. Eingw. l.] Im Louvre, Mus. du L. pl. 178, 61.

[No. 347 c.] № 280. Asklepios sitzend mit langem knotigem Stab, als Stuhlträger, an der Seite ein Greif um auf die apollinische Abkunft des Arztgottes hinzuweisen. Anm. [daselbst.]

[No. 343 c.] № 281. Aphrodite im Bade, indem sie sitzend den Ellenbogen auf ein umgelegtes Gefäss stützt und mit der Linken ein Gewand zum Anziehen fasst. Anm. [C. l. F. 5.]

[No. 353 d.] № 282. Aphrodite, Hochrelief, aus einem Rund mit dem Oberkörper hervorragend, wahrscheinlich nach Bronze. Anm. [C. l. F. 5.]

[No. 376.] № 283. Schönes Hochrelieffragment, der Oberkörper ohne Kopf eines beschwingten Jüngling's von zarter Blüthe, wahrscheinlich Eros. Anm. [D. Hauptw.]

[No. 353 f.] № 284. Eros und Anteros um die Palme ringend; vgl. Pausan. VI. 23. 4. und Müller's Handb. §. 391. 8.

Anm. [D. Hauptw.] Im Palast Colonna, abgeb. in E. Braun's ant. Marmorwerken. 2. Dekade 5 b. Die lateinische Inschrift an der oberen Leiste ist: . . VIVS LEITVS NYMPHIS NITPODIS VOT. SOL. I. ANIIII.

[No. 353 e.] № 285. „Amor mit Ebern fahrend in der Rennbahn, worauf die Ara deutet", eine der unzähligen Amorettentändeleien der späteren alten Kunst.

Anm. [D. Eingw.] Mus. Pio-Clem. IV. 12.

[No. 353 g.] № 286. Die Einkehr des bärtigen Dionysos bei dem attischen Ikarios und seiner Tochter Erigone, welche auf dem Ruhebett in ihrem Vorhause liegen; ein kleiner Satyr bindet Dionysos die Sandalen ab, während ihn ein zweiter stützt, so dass seine schöne und majestätische Gestalt in vornehmer Lässigkeit dasteht. Hinter Dionysos ein tanzender Satyr mit dem Thyrsos und ein dicker Silen die Doppelflöte blasend, darauf ein zweiter tanzender Satyr und die Gruppe einer von einem dritten Satyrn umfassten Bakchantin, welche eine Handpauke hält.

Anm. [B. r. F. 2.] Aus Villa Albani im Louvre, Clarac, Mus. du L. pl. 133, 111.

[No. 353 b.] № 287 a. b. c. a. Derselbe Gegenstand in denselben Figuren, mit dem Zusatz einer ityphallischen Herme am rechten Ende, dargestellt. b. In der Mitte Psyche als Schmetterling von zwei Eroten gesengt, zu beiden Seiten Bakchantinnen auf Kentauren. c. Ländliche Scene, eine Ziege gemelkt vor einem Götterbild. Die fehlende vierte Seite entspricht dieser driten genau. —

Anm. Von einem niedrigen Untersatz im Vatican; Mus. Pio-Clem. IV, 25, Anhang zu Zoëga's Abhandl. herausg. v. Welcker S. 363 ff., Millin, Gal. myth. 66, 263. —

[No. 353 b.] № 288. Bruchstück einer der merkwürdigsten Vorstellungen der mit Dionysos erster Kindheit in Verbindung stehenden Begebenheiten. Ganz in der Weise nämlich, wie in einem Vasenbilde bei Müller, D. a. K. I. 46. 211 a. Gaia der Athene in Anwesenheit des Hephaistos den kleinen Erichthonios darreicht, sehen wir hier ein Kind durch Gaia einer weiblichen Person dargereicht, während zur Seite rechts eine zweite steht und links auf einem mit der Löwenklaue verzierten behauenen Stein eine männliche Person sitzt. Die ganze obere Hälfte des Relief's ist ergänzt, und so könnte man auch hier an den Mythus des Erichthonios denken, wenn nicht die männliche Figur eher Zeus als Poseidon gliche. Dass diese Darstellung in Bezug auf Dionysos vorkommt, ist bewiesen durch ein Vasenbild, das neben unserem Relief als No. 401 auf der 34. Tafel bei Müller-Wieseler abgebildet ist, wo Zeus durch den Blitz unzweifelhaft und der Kreis durch eine Nymphe bezeichnet ist,

die, vertraulich auf Zeus Schultern gelehnt, die Beischrift ΟΙΝΑΝΘΕ ΚΑΛΕ hat. Erklärt ist die durch diese Analogie erkannte Vorstellung damit freilich noch nicht.

Anm. [D. Eingw.] Im Louvre, Clarac, Mus. des sculpt. II. pl. 123, 104, Mus. Napol. I. 75. und Gal. myth. 54, 224. Vergl. noch Braun, Ann. dell' Inst. XIII. p. 91. —

[No. 353 i.] № 289. Das Bakchoskind von einem Satyr und einer Maenade in der Wanne oder Futterschwinge, λικνός, geschwenkt, während der Satyr einen Thyrsos, aus dem eine Lanzenspitze hervorsteckt, die Maenade eine Fackel gegen das Kind senkt. Es ist die Cäremonie der Amphidromien, welche mit Reinigung zusammenhangen, weshalb die Fackel sehr passend angebracht ist.

Anm. [D. Hptw.] Im Vatican, Winckelmann, Mon. ined. No. 53, Hirt's Bilderbuch S. 177, Millin, Gal. myth. 67, 232, Müller-Wieseler 35, 414; vergl. besonders Zoëga's eingehende Bemerkungen in der Note bei Welcker a. a. O.

[No. 356 b.] № 290. Grosse fragmentirte Reliefplatte mit dem jugendlich sitzenden Dionysos, welcher den Becher zum Eingiessen einer fehlenden Person hinhält. Unter seinem Stuhl liegt sein Panther, vor dem Gotte steht ein Altar mit Früchten, Quitten und Aepfeln.

Anm. [C. l. lehnt an Po. 1.]

[No. 356.] № 291. „Rondaninisches Relief: Dionysos von einem kleinen Satyr gestützt (oder fortgezogen), Silen mit Krater und Fackel, Satyr mit einem Panther neben sich." [W.]

[No. 356 c.] № 292. „Dionysos mit Thyrsos sanft auf einen Satyr gelehnt (wie das ähnlich in Statuen vorkommt), unter der lebhaften Musik einer Bakchantin mit Doppelflöten zu seiner Linken und einer Kymbalistria, die mit erhobenen Armen die Becken hoch über ihrem Kopfe zusammenschlägt, während unten zwei Satyrn in sehr verjüngtem Massstabe geschäftig sind. Auf die Kymbalistria folgt ein Satyr, der abgewandt einen schweren Krater auf der Schulter trägt. Vier Bäume ragen über die Figuren empor." [W.] Anm. [D. Hptw.]

[No. 356 d.] № 293. „Dionysos und ein Satyr, der eine Amphore auf der Schulter trägt, und eine Fackel nach unten hält." [W.] [das.]

[No. 364.] № 294. „Ein tanzender Satyr, Handpauken hinterwärts über dem Kopf zusammenschlagend.“ [W.] [D. Hptw.]

[No. 365.] № 295. „Ein Satyr im Tanzschritt, mit zurückgeworfenem Kopf, den Kantharos ausgiessend, in der anderen Hand den Thyrsos.“ [W.] [D. das.]

[No. 363 d.] „Zwei Satyrn, die im Ringelschwingen Trauben [Früchte?] austreten, eine in Thonreliefen sehr oft vorkommende, rohe Art zu keltern, während ein dritter die Doppelflöte bläs't und ein vierter älterer neue Früchte heranträgt.“ [W.]

Anm. Aus Villa Albani in Zoëga's Bassirilievi Tav. 87, vergl. Müller-Wieseler Taf. 40, 476. und Welcker, Alte Denkmäler II. Taf. VI. 10. S. 113 ff.

[No. 363 c.] № 296. Satyr, einer Nymphe das Gewand wegreissend. Anm. [D.] Im Berliner Museum.

[No. 366.] № 297. Satyr, Bruchstück. Anm. [D.] Das Original im Besitze des Herrn v. Launitz.

[No. 368.] № 298. „Silen, trunken hinfallend (nach der Linken des Beschauer's) und von einem Satyr aus Leibeskräften gehalten, hinter ihm ein anderer Satyr mit dem Schlauch.“ [W.] [D. Eingw.]

[No. 356 e.] № 299. „Silen, angetrunken, selig, von Eros umarmt und ihn an sich ziehend, und eine Bakcha.“ [W.]

Anm. Von einem thönernem Fries in Villa Albani, Indicaz. No. 153, bei Zoëga, B. K. Taf. 79, Müller-Wieseler 42, 510.

[No. 356 f.] № 300. „Silen auf dem Esel, von zwei Satyrn gehalten, von zweien mit Krater und Trinkhorn und Weinlaub begleitet, der stolpernde Esel geführt von Pan; nahe der übertriebenen lustigen Art, welche die Cinquecentisten in ähnlichen Darstellungen liebten; aus Pompeji, bei Finati (real mus. Borb.) p. 255. No. 67.“ [W.] [A.]

[No. 361.] № 301. „Bachantin in fanatischer Ergriffenheit, religiös im Wahn, dabei sinnlich in der That. Auf den Altar des Gottes, was selbst ein höchstes Uebermass anzeigt, mit dem einen Knie gestützt, indessen sie ein Bild wie rasend emporschwingt. Dies Bild stellt eine fremde, mit den griechischen Dionysien in Verbindung gesetzte Gottheit vor, welche oft

in bakchischen Reliefen und Gemmen vorkommt, und welche Visconti (M. P.-Cl. V. 8.) den indischen Bakchos, Zoëga (Zeitschr. fr. a. K. S. 414, Bassiril. tab. 13. Note 124.) bald Sabazios, bald Korybas genannt hat, Winckelmann (M. ined. No. 29.) Bellona, Müller (Handb. §. 388. 3.) eine flötenspielende Athene. Bellona ist nicht zu verwerfen, ehe dem Cultus der komanischen Göttin mehr nachgeforscht und besonders untersucht ist, ob die römische Bellona nicht von zwiefacher Art gewesen ist, wie auch die griechische und komanische Enyo zweierlei ist . . . Gewiss ist, dass das kleine Relief zu den besten Arbeiten seiner Art, die Figur zu den ausdruckvollsten gehört. Die nebenstehende Herme ist als Priapus auf mehren geschnittenen Steinen ausdrücklich bezeichnet.“ [W.]

Anm. [D. Fensterw. l.] Aus Turin im Louvre, Déscript. du Mus. du L. No. 200, Bouillon, Mus. des Ant. I. 75, Clarac, M. des sculpt. pl. 135, Müller-Wieseler 45, 568, vergl. die geschnittenen Steine das. No. 569, 570.

[No. 363.] № 302. Bakchantin mit dem Thyrsos in der rechten, einem halben Hirsch in der linken Hand. Anm. [D. Hptw.]

[No. 363 b.] № 303. „Bakcha auf dem Panther, einen umbänderten Thyrsos haltend. Zu bemerken, wie der herabhangende Fuss in perspectivischer Hinsicht gearbeitet ist.“ [W.] Anm. [D. das.]

[No. 362.] № 304. „Bakchantin oder Priesterin einen Stier bändigend.“ [W.]

Anm. [D. Eingw. l.] Von dem Relief im Mus. Pio-Clem. V, 9, vergl. Zoëga in der Zeitschr. fr. a. K. S. 418, Gerhard, Beschr. Rom's II. 2. S. 158. No. 98.

[No. 379.] № 305. Der Dionysische Eros mit einem Thyrsos in der Hand zieht einen Panther von einem Traubenkorbe ab. Aus dem Vatican. —

[No. 377.] № 306. Nike stierschlachtend, vor ihr auf einem Untersatz ein Korb mit Früchten. Anm. [D. Eingw.]

[No. 378.] № 307. Bruchstück. Ein Flussgott, bärtig, weich gelagert, ausgezeichnet durch die fliessenden Formen, die Flussgöttern eigen sind, hinter ihm zum kleinen Theile sichtbar eine weibliche Figur. Anm. [D. Hptw.]

[No. 378 b.] № 308. Zwei Horen von einem Fries.
Anm. [D. Eingw.] Aus Villa Albani, bei Zoëga B. K. II. Taf. 95. S. 227.

[No. 369 b.] № 309. „Nereide auf einem Seepferd, einen Amor an der Hand haltend." [W.] [D. Eingw.]

[No 378 c.] № 310. „Skylla, aus welcher vier Hundeköpfe und zwei Drachen hervorgehen, das Barocke mit strenger Symmetrie verbunden." [W.] [D. Hptw.]

[No. 373.] № 311. Herakles in die Löwenhaut auf eigenthümliche Art eingehüllt, mit dem Laube der Pappel, die er von den Hyperboreern nach Olympia brachte, bekränzt. Brustbild in Hochrelief. Anm. [D. Hptw.] Im Berliner Museum, Gerhard, Berl. ant. Bildw. No. 135. a. a.

[No. 375.] № 312. Herakles Löwenbändiger im aufrechten Ringkampf das Thier würgend, wie mehrfach in Vasenbildern; kräftig und im reinsten griechischen Stil.
Anm. [D. Hptw.] Nach gebranntem Thon, im Besitz des Herrn von Launitz mit anderen Gruppen der Thaten des Helden, gefunden an den Mauern eines Hauses von Roma vecchia unfern von Rom im Besitze der Torlonia.

[No. 374.] № 313. „Herakles stiertragend und eine Nymphe mit Jagdbeute, dieselbe Figur, wie bei Zoëga B. R. tav. 52, aber im reinsten griechischen Stil." [W.] Anm. [D. Eingw. r.]

[No. 326 c.] № 314. Nach einem Gypsplättchen in Villa Albani aus dem härtesten Stucco. Oben Herakles ausruhend ΗΡΑΚΛΗΣ ΑΝΑΠΑΥΟΜΕΝΟΣ auf die grosse Löwenhaut gelagert, von Satyrn und Nymphen des Dionysischen Thiasos in muthwilligen Gruppen umgeben, unten spendet Nike über einem flammenden Altar einer fackeltragenden weiblichen Person in eine grosse Schale, während Herakles mit einer kleineren hinzutritt, um sich ebenfalls von der Siegesgöttin eingiessen zu lassen. Vor ihm ein Dreifuss auf einem Fussgestelle, auf dem wie auf zwei Stelen an den Seiten das Verzeichniss seiner Thaten so fein eingeritzt ist, dass unser Abguss keine Spur davon zeigt. Unter dem Ganzen die in unserem Abguss weggelassene Inschrift: ΗΡΑΣ ΑΡΓΕΙΑΣ ΙΕΡΕΙΑ ΑΔΜΑΤΑ ΕΥΡΥΣΘΕΩΣ

ΚΑΙ ΑΔΜΑΤΑ ΤΑΣ ΑΜΦΙΔΑΜΑΝΤΟΣ ΕΤΗ N̄ H̄.
Der Stil leise archaisirend. —

Anm. Zoëga Bassirilievi tav. 70, Indicaz. ant. per la Villa Albani p. 123 ff., Millin, Gal. myth. 124, 464.

[No. 339.] № 315. Nach Il. 1. 495. Zeus sitzt in bekannter Gestalt und Bekleidung als Fürst des Olymp's auf einem behauenen Stein, zu Thetis umgewendet, welche hier nicht vor ihm kniet, sondern, vertraulich zu ihm redend, den rechten Arm auf seine Schulter gelegt hat. Dazu war allerdings in den Versen der Ilias das Motiv nicht gegeben, aber Thetis ganzes Verhältniss zu Zeus, der sie ja geliebt hatte, verstattete dem Künstler wohl diese originelle Auffassung, welche durch Here's eifersüchtiges Schmälen gegen Zeus a. a. O. Vs. 536 ff. noch gar wohl unterstützt wird. Dieselbe Rücksicht mag die ebenfalls bei Homer nicht gegebene Anwesenheit der Here veranlasst haben, jedoch scheint mir, dass diese Figur erst durch die Copie (und dass unser Werk eine Copie sei, ist namentlich durch die Entdeckung symmetrischer Eintheilungen am oberen Rande sehr wahrscheinlich) in die Composition gekommen ist, theils weil die Gruppe des Zeus und der Thetis in sich abgeschlossen ist, so dass Here äusserlich daneben steht, theils weil Here sich dem Stil nach von den anderen Personen unterscheidet. Auch ihr mit dem Scepter des Zeus fast parallel laufendes Scepter ist ungefällig und nicht im Geiste der übrigen Theile der Arbeit. Die Inschrift am Sitze des Zeus giebt in lateinischen Buchstaben den griechischen Künstlernamen DIADVMENI. —

Anm. [C. über Bank 4.] Aus Turin (abgeb. im 2. Bande der Marmora Taurin., auch im Mus. Veron. p. 211.) in Paris, Bouillon, Mus. des Ant.. I. 75, Mus. Napol. I. 4, Déscript. du Mus. du L. No. 324, Clarac, Mus. des sculpt. pl. 200, Inghirami Gal. om. I. 39, meine Gallerie her. Bildww. Taf. 16, 12. Ueber den mit lateinischen Lettern geschriebenen griechischen Künstlernamen und andere Beispiele griechischer Worte mit römischer Schrift vergl. Welcker a. a. O. mit Note 151.

[No. 340.] № 316. „Here und Thetis, wie man annimmt; Köpfe und Arme sind neu.“ [W.]

Anm. Mus. Chiaram. I. 8, Beschreib. Rom's II. 2. S. 80. No. 639.

[No. 380.] № 317. „Räthselhaftes Bruchstück in der Rotunde des vaticanischen Museum's. Visconti (Mus. Pio-Clem.

IV. 11) denkt an die Scene Il. I. 578, wo Hephaistos in der Götterversammlung Here zuredet, Zeus nachzugeben; Inghirami nahm das Relief in dieser Bedeutung in seine Galeria Omerica I. 40. auf; Zoëga (Zeitschr. f. a. K. S. 365 ff.) fiel auf Thetis, die für Achilleus Waffen fordere Il. XVIII, 369, so dass das kleine Figürchen eines der den Götterschmied stützenden Mädchen wäre. Panofka (Annali I. 303.) nimmt die kleine Figur, die mit Aehren und Eichel (wenn nicht Lotos) geschmückt sei, für männlich, und nennt sie Erichthonios, die andere Göttin Pandrosos, so dass die Erziehung des Erichthonios gemeint sei. Hiebei ist übersehen, dass die dem Hephaistos zuhörende Göttin den Mantel in Trauer über den Mund gezogen hat; auch ist solcher Unterricht, von Hephaistos an Erichthonios ertheilt, sehr befremdlich. Von diesem ist die Zange echt, Kopf und Brust ergänzt. Hinter der Zuhörenden ist von dem Dreizack eines Poseidon noch die deutlichste Spur übrig." [W.]

Anm. [D. Eingw. l.] Vergl. noch Gerhard, Beschreib. Rom's II. 2, S. 228, Clarac, Mélanges d'antiquités p. 43—45, Déscript. du Mus. royal p. 346 f.

[No. 383.] № 318 Odysseus und der Schatten des Teiresias.

Anm. [C. über d. Thür nach D.] Aus Villa Albani im Louvre, Déscript. No. 298, Mus. du L. pl. 223, Winckelmann, Mon. ined. No. 157, Bouillon, Mus. des Ant. III. Basrel. pl. 23, meine Gall. her. Bildww. Taf. 32. No. 4, vergl. das. S. 786 ff. —

[No. 384.] № 319. Aphrodite und Anchises nach dem homerischen Hymnus auf Aphrodite Vs. 85. Ein Kleinod der alten Kunst.

Anm. Decke eines Metallspiegel's gefunden in Paramythia in Epeiros 1798, von Herrn Hawkin's gekauft und in's britische Museum gelangt, abgeb. in Millingen's Ancient monuments II. pl. 13, Specimens of anc. sculpt. II. 20, Inphirami, Gal. om. I. 54, Müller, D. a. K. II. 27, 293.

[No. 385.] № 320. Pelops und Hippodameia auf dem Wagen.

Anm. Terracottarelief im britischen Museum, Terracottas of the br. mus. 34, vergl. Winckelmann, M. ined. 117 und die Vase bei Dubois-Maisonneuve, Introd. à l'étude des vases pl. 30. —

[No. 385 c.] № 321. Medeia und zwei Töchter des Pelias, jene über den verderblichen Zauber sinnend, den sie

diesen angerathen hat, die Hand mit dem Messer zum Munde erhoben, diese mit den Vorbereitungen zur Kochung des Vater's beschäftigt. Edler griechischer Stil.

Anm. [C. lehnt an Bank 1.] Ausgegraben in Rom im Corso 1814, daselbst aufgestellt über dem Brunnen im Hofe des Palast's der alten französ. Akademie; vergl. Böttiger's Amalthea I. 161, Taf. 4.

[No. 385 d.] № 322. Fragment eines grossen Hochrelief's, wohl von einem Friese, mit erhaltenem Karnies; eine Schlacht bei Schiffen, nach Welcker die Landung in Mysien, welche Telephos zurückschlägt nach den Kyprien. Vortreffliche Arbeit. —

Anm. [daselbst.] In der Marcusbibliothek in Venedig, Zanetti II. Taf. 50, vergl. Thiersch, Reisen in Italien S. 247. —

[No. 379 b.] № 323. Daidalos an den Flügeln arbeitend, und Ikaros, der ihm gespannt zuschaut.

Anm. [D. Eing. w. 1.] In Russland; ganz ähnlich ein albanisches Relief bei Zoëga, B. K. Taf. 44, und das schöne aus Palast Colonna bei Braun. Zwölf Reliefe Taf. 4.

[No. 385 b.] № 324. Entweder Argos unter Pallas Beistande die Argo zimmernd, oder (nach Campana Opere di plastica zu Taf. 5.) Pallas Ergane als Erfinderin des Schiffes zu der Reise des Danaos nach Griechenland.

Anm. [C. 1. F. 6.] Thonrelief in Villa Albani, Indicazione No. 162, abgeb. in Winckelmann's Mon. ined. unter den Vignetten.

[No. 386 d.] № 325. Kleobis und Biton ziehen ihre Mutter nach dem Tempel. Vgl. Herod. I. 31, Pausan. II. 20. 2. [Anm. [C. 1. F. 6.]

[No. 386 b.] № 326. Unerklärtes Hochrelief von schönster Arbeit, das Apollon unter den Chariten, Achilleus auf Skyros unter den Töchtern des Lykomedes oder Bakchos und die Chariten genannt wird. Alle drei Benennungen ohne Grund. Das Relief ist vielleicht aussermythisch.

Anm. [D. Hptwand.] In Neapel, Finati, Real mus. Borbon. No. 332, Gerhard u. Panofka, Neapel's ant. Bildw. S. 85 f.

[No. 386 c.] № 327. Die Apotheose des Homer von Archelaos, Apollonios Sohn von Priene, wie folgende Inschrift oben unter dem lagernden Zeus angiebt:

ΑΡΧΕΛΑΟΣ ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ
ΕΠΟΙΗΣΕ ΠΡΙΗΝΕΥΣ.

Die in älterer und neuester Zeit viel behandelte Composition (siehe die Litteratur in d. Anmerk.) zerfällt in vier über einander befindliche Streifen. Zu oberst sehn wir Zeus bequem gelagert thronen, den Adler zu seinen Füssen, dann folgen in 2 Reihen vertheilt die neun Musen, alle bis auf Terpsichore, welche in begeistertem Tanzschritt den Berg heruntereilt, in bekannten Gestalten, ferner in einer Höhle Apollon Kitharoedos und neben ihm, jenseits des Omphalos, an den Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Person mit einer Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eigenen Fussgestell neben einem Dreifuss die Statue eines Dichter's, in der Schmidt nach Analogie der von Braun erklärten Statue im Braccio nuovo des Vatican's (Beschreib. Rom's II. 2. p. 93. No. 45.) Hesiodos erkannt hat. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder Verehrung Homer's durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am gründlichsten Schmidt, dem ich in der Deutung des Bezug's der Personen folge. Homeros (ΟΜΗΡΟΣ) thront mit Scepter und Schriftrollen rechts, neben seinem Throne hocken Ilias (ΙΛΙΑΣ) mit dem Schwerdt und Odysseia (ΟΔΥΣΣΕΙΑ) mit dem Aplustre, während von hinten her die bewohnte Erde, den Modius auf den Haupte (ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ) den Dichter bekränzt, anzudeuten, dass sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und Chronos beschwingt (ΧΡΟΝΟΣ) Schriftrollen hält, anzudeuten, dass die Zeit des Dichter's Werk bewahrt und es der Nachwelt überliefert. Vor Homer aber steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opferstier ist bereit, der Mythos (ΜΥΘΟΣ) als Knabe gebildet hält Patera und Praefericulum, indem er sich zum Altar herumwendet, während die Geschichte (ΙΣΤΟΡΙΑ) Weihrauch in die Flamme streut; ist ja doch die epische Pësie im Sinne der Griechen der Geschichte Anfang und Quelle. Auf sie folgt, ihr gepaart zu denken, die epische Dichtkunst (ΠΟΙΗΣΙΣ), welche in Begeisterung zwei Fackeln hoch erhebt, während grösser gebildet mit festem Schritt Tragödie und Komödie (ΤΡΑΓΩΔΙΑ, ΚΩΜΩΔΙΑ) herantreten, den rechten Arm zur Verehrung des Dichters erhoben, in dessen Werken nach bekannter Anschauung der Alten Keim und Quelle zu Tragödie wie zu Komödie liegen. Nicht so leicht wie

die bisher angeführten Personen sind die folgenden fünf zu verstehen, welche zu einer enggestellten Gruppe zusammengedrängt sind. Am meisten Schwierigkeit macht die Knabengestalt der Natur (ΦΥΣΙΣ), die sich zu den vier Frauen herumwendet und zu der einen derselben die rechte Hand emporstreckt. Schmidt hat nachgewiesen, dass man nicht die Natürlichkeit oder die Naturanlage des Dichter's hier symbolisirt erkennen dürfe, weil der Grieche das Wort *φύσις* nur in dem Sinne des Zeugen's und Gebären's, nicht in dem angedeuteten ethischen gebraucht. Die schaffende Kraft also wird in diesem in der Blüthe der Entwickelung stehenden Knaben personificirt. Den Bezug dieses Knaben zu der folgenden Gruppe der Tapferkeit, der Erinnerung, der Wahrhaftigkeit und der Weisheit (ΑΡΕΤΗ, ΜΝΗΜΗ, ΠΙΣΤΙΣ, ΣΟΦΙΑ), deren Bezug zum Dichter und der epischen Poësie im Einzelnen nicht entfernt liegt, glaubt Schmidt in dem Verhältniss der Philosophie zur Natur und Naturbeobachtung, von der die Philosophie ausging, aufzufinden. So schliesst sich die Verehrung Homer's in sinnvoll allegorischen Figuren ab, welche aber dennoch nur das Product einer speciellen Reflexion sind und als solche nur durch die Reflexion gefasst werden können, ohne, wie echte Kunstwerke, unmittelbar auf unsere Anschauung und unser Gemüth zu wirken. Das leitet uns auf die Composition im Ganzen, auf die rein künstlerische Anordnung der Figuren und die Behandlung des Relief's. Zunächst muss uns, was Schmidt hervorgehoben hat, eine Ungleichheit der beiden Seiten der Composition auffallen; die linke hat frei entwickelte Figuren, während diese auf der rechten in eine enggestellte Gruppe zusammengedrängt sind, so dass die Symmetrie fehlt. Ob wir uns freilich die ursprüngliche Composition nach dieser Seite weiter ausgedehnt zu denken haben, ist eine Frage, die ich nicht bejahen mögte. Ferner hat Brunn sehr gut nachgewiesen, dass die oben von uns aufgestellten Gesetze der Reliefcomposition in der Apotheose so wenig beobachtet erscheinen, wie in vielen römischen Reliefen der späteren Zeit; weder ist die ebene Grundfläche gewahrt, welche vielmehr, einen Berg darstellend, in sehr unorganischer Weise in die erwähnten vier Streifen zerlegt ist, noch auch die oben erwähnte gleiche Oberfläche; ferner sind die Figuren alle mit einer statuarischen Rundung behandelt, welche sie mit dem Grunde durchaus nur willkürlich verbunden erschei-

nen lässt; endlich ist der untere Streifen namentlich weit entfernt von jener klaren Anordnung der sich vom Grunde absetzenden Figuren, so dass auch hierin die Widersprüche einer mehr malerischen Composition gegen die Formgebüng des Reliefs klar zu Tage treten. Endlich ist hervorzuheben, dass alle Figuren der 3 oberen Streifen durchaus nur Nachbilder älterer, uns erhaltener Typen sind, während die reflectirt allegorischen Figuren der untersten Reihe durchaus neue Erfindung sind, aber eine solche, welche, in sich unbezeichnet, zum Verständniss der beigeschriebenen Namen bedarf, welche die Kunst in ihrer Kindheit anwendet, in ihrer Blüthezeit aber, wo sie in sich charakteristisch schafft, verschmäht. Aus Allem geht hervor, dass das Relief aus der Zeit der sinkenden Kunst ist; und die Vermuthung Brunn's, der dasselbe aus der Zeit des Tiberius datirt, hat grosse Wahrscheinlichkeit für sich. Ohne allen Zweifel aber gehört das Werk in die Zeit um Christi Geburt. —

Anm. [C. lehnt an den Achilleus Borghese.] Das Relief war früher im Palast Colonna, jetzt im britischen Museum. Die ältere Litteratur ist verzeichnet in Fabricius Bibl. graec. I. 25. 2, von der neueren ist besonders zu nennen: Braun im Bulletino v. 1844. December, Derselbe: die Apotheose Homer's in galvanoplast. Nachbildung, Leipzig 1848, L. Schmidt, Annali XIX. S. 119 ff., Brunn, Künstlergeschichte I. S. 584 ff. —

Sepulcrale Reliefe.

Mit den zuerst zu nennenden dieser Reliefe betreten wir noch einmal den Boden der reinsten griechischen Kunst.

[No. 394.] № 328. Grosse Reliefplatte ehemals Ruspoli, jetzt im Vatican. Eine sitzende Frau reicht einem Manne, der auf sie zutritt, die Hand, neben ihr steht ein Sclave, der einen Speer hält, neben dem Manne ein Pferd, hinter ihm ringelt sich eine grosse Schlange an einem Baum empor, während im Grunde Waffen, Schwerdt und Schild aufgehängt sind. Verschiedene mythologische Deutungen, welche das Relief gefunden hat, gehen fehl; dasselbe ist, wie Visconti (Pio-Clem. V. 19.) fand, sepulcral, und es fragt sich nur, wer von den dargestellten Personen der Verstorbene sei. Früher hielt man den jungen Mann für diesen, indem man das Pferd auf Abreise als Bild

des Todes bezog, und einen Abschied in der Darstellung erkannte; eine ganze Reihe von Grabreliefen haben aber bewiesen, dass die sitzende Person, von der Abschied genommen wird, die Verstorbene sei, und das nahm hier auch Welcker an. Es muss aber bemerkt werden, dass der speerhaltende Sclave sich nicht füglich auf die Frau beziehen kann, so wie auch die aufgehängten Waffen den Mann angehn, und den Raum des Relief's als den Aufenthalt desselben bezeichnen. Nach diesem Winke glaube ich die Platte so verstehen zu müssen, dass sie das gemeinsame Grabmahl von Mann und Frau bezeichne, welches der Mann der im Tode vorangegangenen Frau und sich selbst machen liess. Demgemäss erkenne ich auch nicht einen Abschied, sondern eine Wiederbegrüssung nach der Trennung, eine Wiederbegrüssung, auf die keine Trennung mehr folgen wird; deshalb ist der Raum, in dem die Figuren sich befinden, durch die aufgehängten Waffen und den bei der Frau stehenden, aber zum Manne gehörenden Sclaven als bewohnter Aufenthaltsort bezeichnet. Das Pferd bezieht sich nach zahlreichen von Welcker (Alte Denkmäler II. S. 232 ff.) verglichenen Monumenten auf den vornehmen Stand, den Ritterstand des Mannes; die Schlange, so wie sie hier, um den Baum geringelt, den Kopf über die Personen streckt, kann ich nicht als Zeichen der Heroisirung (Welcker Katal. Note 155.), sondern nur als Andeutung des Chthonischen, der Erde und des Grabes fassen (vergl. Welcker, Alte Denkmäler II. S. 266 ff.). Es ist ein Anderes, wenn sie in den Reliefen, welche das häusliche Mahl darstellen, als gezähmtes Hausthier vorkommt, wie zahme Schlangen allerdings den Heroen gehören; in der Bedeutung des Chthonischen ist die Schlange, das Kind der Erde, in vielen Monumenten bekannt und anerkannt.

Anm. [C. lehnt hinten an den Laokoon.] Vergl. Winckelmann, Mon. ined. No. 72, Mus. Chiaram. II. 20, Beschreib. Rom's II. 2. S. 6. No. 2, Winckelmann, Kunstgesch. VII. 1. 30 (Deutung auf Telephos und Auge), Moriz, Götterlehre S. 211. Fig. 40, Böttiger Amalthea I. 45 (Deutung auf Jason und Medeia.), Kunstblatt 1838. S. 389. —

[Neu erworben.] № 329. Eine einfachere, aber verwandte Darstellung auf einer kleinen griechischen Grabstele; die Frau sitzt, an ihr Knie lehnt sich ein Kind, während der

Mann vor ihr steht und ihr die Hand reicht. Dabei die Inschrift:

ΝΙΚΗ ΔΩΣΙΘΕΟΥ ΘΑΣΙΑ
ΧΡΗΣΤΗ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΤΟΡΓΕ ΧΑΙΡΕ. Anm. [D. an d. Hptw.]

[Neu erworben.] № 330. Aehnliche Grabstele; ein junges Mädchen sitzt hier als die Verstorbene in der Mitte, hinter ihr steht ein Mann, während eine matronal verschleierte Frau ihr die Hand reicht. Dabei die Inschrift:

ΕΥΘΥΔΕΑ ΔΙΟΓΕΝΟΥΣ ΘΥΓΑΘΗΡ. Anm. [das.]

[No. 394 c.] № 331. Griechische Grabstele; Mann, Frau und Kind neben einander stehend in bewegt traurigem Ausdruck. Anm. [das.]

[No. 394 b.] № 332. Grössere Reliefplatte, oberhalb mit Anthemien verziert. Ein Jüngling sitzt in einer Schriftrolle lesend auf einem Stuhle, unter dem ein beinahe pantherartig aussehender Hund liegt. Anm. [C. lehnt rechts an den Laokoon.]

[Neu erworben.] № 333. Grabstele mit der Darstellung des häuslichen Mahl's, einer Familienscene des Leben's, welche sehr verkehrter Weise ein Leichenmahl oder Todtenmahl genannt worden ist. Der Mann liegt auf einer Klisia und reicht der zu seinen Füssen auf einem Stuhl sitzenden Frau eine Schale. Unter der Klisia liegt ein Hund als Hausthier, wie in anderen Reliefen eine Schlange vorkommt. Rechts steht am Ende ein bärtiger Mann im Mantel, links ein jugendlicher.

[Neu erworben.] № 834. Votivrelief, ganz ähnlich componirt, aber mit durchaus anderer Bedeutung. Auf der Klisia Pluton-Serapis mit dem Modius auf dem Haupte, ein Trinkhorn in der rechten Hand hoch haltend. Zu seinen Füssen sitzend Isis; neben der Klisia ein Tisch, auf dem Opferkuchen liegen, oben an derselben ein kleiner Mann neben einer Amphora; von links herankommend ein Zug von 5 kleingebildeten Adoranten, über denen ein Pferdekopf durch eine Oeffnung sichtbar wird. Auch dieser ist von den Reliefen mit dem häuslichen Mahl, wo

das Pferd dem vornehmen Stand angeht, auf diese Votivreliefe übertragen.

Anm. [Beide Reliefe D. an d. Hauptw. lehnend.] Ueber diese beiden Vorstellungen vergl. besonders den höchst lehrreichen Aufsatz Welcker's, Alte Denkmäler II. S. 232 ff. No. 334. ist das Taf. XIII. 25. abgebildete oder ein ganz ähnliches Relief. —

[No. 403.] № 335. Büste in runder Nische von zwei Adlern und zwei Victorien in den Ecken umgeben. Römische nicht frühe Arbeit von einem Grabcippus. —

Reliefe vermischten Inhalt's.

[No. 393.] № 336. Drei Städtegottheiten mit Mauerkronen nach bekannter Darstellung der bildenden Kunst, welche sich an die Ausdrucksweise poëtischer Stellen anlehnen mag. So nennt Homer Troia's Mauern ein heiliges Kredemnon, und Euripides spricht in der Hekabe von der Stephane der Thürme.

Anm. Aus Villa Borghese im Louvre, Déscript. No. 179; eine speciellere Erklärung versucht Visconti zu Bouillon's Mus. des Ant. I. 80, Sculture della V. Borgh. st. II. 17.

[No. 404.] № 337. Kleine runde Reliefplatte mit der Bekrönung eines Imperator's durch eine Stadtfigur.

[No. 389, 390, 391.] № 338 a — c. „Zwei Viergespanne, jedes mit einer weiblichen, aber verschieden componirten, vermuthlich allegorisch zunehmenden Wagenlenkerin, voraneilend eine jugendliche männliche Figur, das eine Mal mit einem Lagobolon.“ Beide Platten scheinen Seitenstücke zu sein, 338 c. ist Fragment einer derselben oder einer dritten ganz ähnlichen. Zu vergleichen ist das archaische Relief der wagenbesteigenden Frau No. 4.

Anm. [D. Eingw. l.] a u. b angeblich aus Herculanum, c angeblich vaticanisch.

[No. 386 e.] № 339. „Reiter, mit einer weiblichen, eine Fackel haltenden Figur vor sich auf dem Pferde, das von einem Epheben geführt wird; vor der Gruppe ein Baum und eine Stele mit einer Statue darauf.“ [W.]

Anm. [D. Hptw.] In Capri gefunden, im neapeler Museum, Finati, real mus. Borb. p. 257. No. 71.

[No. 386.] № 340. Reiter ohne bestimmt auszumachende Bedeutung. Anm. Im Vatican, Beschr. Rom's II. 2. S. 72. No. 535.

[No. 392.] № 341. „Drei Athleten, der eine mit dem Palmzweig, der zweite mit dem Schilde, der dritte mit einem Schwerdt; unten ein Bukranion, ein umgelegtes Gefäss und ein Helm.“ [W.] Anm. [D. Eingw. l.] Im Vatican.

[No. 391 b.] № 342. Ein Circusrenner. Anm. [D. das.]

[No. 387 u. 388.] № 343 a. b. a Fünf Tänzerinnen, einander an den Händen fassend vor einem korinthischen Tempelbau; b eine dergleichen, ähnlich der zweiten von links auf der vorigen Platte, aber bedeutend schöner.

Anm. a. [D. Eingw. r.] Aus Villa Borghese im Louvre, Déscript. No. 20, Bouillon, Mus. des Ant. II. 96 b. [daselbst.]

[No. 392 b.] № 344. Vier komische Schauspieler und eine Flötenspielerin in der Mitte zwischen beiden Paaren.

Anm. [D. das.] Im Museum von Neapel, Gerhard u. Panofka, Neapel's ant. Bildw. I. S. 131. No. 495, Ficoroni, De larvis scenicis tab. 2.

[No. 402 c.] № 345. „Lustration einer säugenden Kuh, die zugleich getränkt wird, der Bauer vor ihr hält einen Wedel zum Besprengen“ [W.]. Der vortreffliche Naturalismus in dem Thier ist wohl zu bemerken. Anm. [D. Hauptw.] Im Mus. Pio-Clem. V. 33.

[No. 402 d.] № 346. „Ein Karren, plaustrum, worauf ein zufriedenes und zärtliches Paar ältlicher Bauersleute und der stark arbeitende Fuhrmann. Genrebilder ähnlicher Art kommen in der römischen Sculptur sehr häufig vor.“ [W.] Anm. [D. Eingw. l.]

[No. 402 b.] № 347. Kleine runde Reliefplatte mit einem Knäbchen, das sich um zu trinken in einen gewaltigen Becher hineinbückt. Aehnlich das Satyrbübchen im Mus. Pio-Clem. IV. 31.

[No. 405 a—l.] № 348 a—l. Eilf Stückchen von der Traianssäule.

[No. 406.] № 349. Ein grosser behelmter Kopf vom Constantinsbogen. C. F. 1.

[No. 402 e — h.] № 350 a — d. „Kleine Bruchstücke, zum Theil nach Thon, ein Satyr, die obere Hälfte, ein nackter Jüngling, eine weibliche Figur, die einen Zweig hält, ein bärtiger Mann, der ein Schlachtmesser schwingt.“ [W.]

Ornamental, Arabesken.

Masken. [No. 354.] № 351. Der bärtige und der jugendliche Dionysos und Silen. Auf der Kehrseite eine phallische Darstellung.

Anm. Aus der Sammlung Chigi in Dresden, Hase's Verz. No. 299, Augusteum Taf. 48. Vergl. Rhein. Mus. VI. S. 579.

[No. 355.] № 352. Ein kleines Rund mit Masken vom Silen und einem jungen Satyr.

[No. 367.] № 353. Jugendliche Satyrmaske wie von der Ecke eines Sarkophagdeckel's.

[No. 354 b.] № 354. Zwei Masken, Silen und ein ernster jugendlicher Satyr, den Kopf mit einem Tuche umwunden.

Arabesken. [No. 401 u. 402.] № 355 a. b. Zwei Kinder, Arabeskenverzierungen eines Candelaber's im Vatican.

[No. 372.] № 356. Ausschnitt aus einem grossen Tempelbrunnen, verziert mit Weinlaub und einer Herakleskeule stehend auf einem Napf, an beiden Enden.

Die beiden Reliefplatten № 357 u. 358. [D. Hauptw.], welche unter dem Namen Hierophant und Hierodule von Berlin gesandt worden, sind nach Haarwurf und Gewandung augenfällig modern, und stellen wahrscheinlich Hermann und Dorothea in antikisirendem Costum dar.

Wegen der Thierdarstellungen, der Geräthe, der Abgüsse von etruskischen Spiegeln, der Architekturstücke, verweise ich auf Welcker's Verzeichniss, das ich hier nur wörtlich abdrucken lassen könnte. Die antiken Porträtbüsten sind nicht im Museum, sondern in der Bibliothek aufgestellt, und haben ausserhalb des Kreises meiner wesentlich auf die Kunst gerichteten Vorträge gelegen, weshalb hier auch die wenigen Porträtstatuen als wesentlich gleichartig ausgeschlossen geblieben sind. Ebenso lag die moderne Kunst sowie das Indische und Aegyptische ausserhalb meines Kreises.

Gebauer-Schwetschkesche Buchdruckerei in Halle.

